SIN DISFRAZ

la murga vista de adentro

Guillermo Lamolle
Edú "Pitufo" Lombardo

EDICIONES DEL TUMP
Montevideo

Esta edición no hubiera sido posible sin el apoyo
del Fondo Nacional de Música.

© 1998 Taller Uruguayo de Música Popular

Diseño gráfico: Felicia de Azevedo
Ilustración de carátula: Elbio «Mestizo» Arismendi
Prólogos: Carlos Soto y Osvaldo Fattoruso
Fotos internas: Mónica Riet (murgas Real Envido, Curtidores de Hongos, Don Timoteo, Contrafarsa, La Gran Muñeca, Andamos Pato y La Gran Siete)
Digitalización de partituras: Guilherme de Alencar Pinto

Esta edición cuenta con los apoyos del Fondo Capital del Depto. de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, del Fondo Nacional de Música (Fonam) y de la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU).

Agradecimientos: Taller de Comunicación, Leo Barreix, Luis Jure, Gustavo Goldman, Ricardo Gómez, Mauricio Ubal, Mariela Gotuzzo, Ney Peraza, Popo Romano, Ada Czerwonogora, Beatriz Fernández, Lolito Iribarne.

ISBN: 9974-7528-6-8
Comisión del papel. Edición amparada al decreto 218/96.
Se prohíbe sin excepción la reproducción de cualquiera de las páginas de este volumen sin la autorización expresa del editor.

Taller Uruguayo de Música Popular:
Chaná 1939, U-11200 Montevideo, Uruguay. Telefax +598-(0)2 402 3609.

índice

prólogo 5
introducción 9
de acá 11
el repertorio 17
el coro 33
la música también habla 47
lo visual 51
tipos de murga 55
la profesionalización 61
la prensa 69
la murga y la música popular 75
el concurso 81
el ensayo 89
el hincha 93
el boliche 95
la noche de los fallos 97
la batería 101
simbología 103
1 marcha camión 106
2 candombeado 112
3 pa'l costado 119
4 conga 123
5 samba 125
6 bossa nova 128
7 bolón 130
8 plena 132
9 frevo 134
10 rumba 135
11 rocanrol 136
12 samba-reggae 138
13 6/8 139
llamadas 140
breques 142
despedida 145
pequeña bibliografía 147

prólogo

I.

Hace muchos «Momo» que circula la versión... pero nunca se ha emitido certificado oficial alguno que atestigüe la *defunción* del carnaval. De hecho, no hay cadáver. Igual, Lamolle le hace una autopsia, al derecho y al revés, que viene a resultar la primera autopsia con dos caras.

Al derecho, al Carnaval lo troza, desmenuza y busca y rebusca en él, vísceras tumorosas, cirrosis terminantes, úlceras viejas, virus, infecciones y hasta impalpables dolores de cabeza. Al revés, porque no habiendo cadáver se lo imagina con un ruego esperanzado de *resurrección*... para el inexistente cadáver.

No me atrevo a determinar si esta autopsia ha sido practicada con perfección profesional o es más imperfecta que mi propia opinión... pero sí afirmo que el contenido de este libro resulta el *mejor cuplé escrito por Lamolle*. Por originalidad, por crítica, por la variedad de ingredientes que acusan, editorializan, porque acusa de frente y de perfil, es real y honesto, valiente para «deschavarse» y «deschavarnos» a los caras pintadas y a las «pinturitas» que nos rodean en los ensayos, en escenarios y Teatro de Verano, incluyendo protesta

adosada a los «señores jurados» y a los «caminantes» del pedregullo...

¡Qué autopsia... qué cuplé...!

Puede haber marrado con el bisturí pero repite aciertos para el aplauso prolongado por inspiración, rima, temática, construcción y *puesta en escena* de su notable obra.

La autopsia está mereciendo una reconstrucción... pero el cuplé está reclamando un BIS insistente que obligará al TRIS...

Se pintó frente al espejo de la verdad, sin disfraz, al natural. Delante de ese espejo nos obliga a formar la cola de espera, nos presta el objeto y generosamente nos obsequia un ramillete de pincelitos para que dibujemos en nuestra truchas los verdaderos trazos que han «desafinado» nuestro canto. Y él no se vanagloria de su mejor afinación. Porque Lamolle no especula, ni siquiera usa el remanido «ya fue». Tampoco insinúa intenciones de revisionismo sobre el cadáver imaginado.

El *saludo* de este texto es mucho más impactante que una *clarinada triunfal*... es rezongo y es alerta, estridente despertador para la mayoría dormilona.

Por esta vez los murguistas pasamos a ser jurados de nosotros mismos y estoy segurísimo de la capacidad y conducta proba de cada uno de ellos en los respectivos rubros... en el mío, noventa y nueve puntos y medio para Lamolle en una escala de uno a cien, y para que no se me acuse de venal ni de favoritismo, de coimero ni presionado. Por eso, en vez de cien puntos, noventa y nueve y medio que me distinguen y acreditan sapiencia e imparcialidad.

Si aquello de que la «murga es un imán fraterno» es auténtico y sentido, la «Visión Global de este espectáculo» debe declararlo Primer Premio, con todas las distinciones, menciones especiales con chiquisientos mil setecientos siete puntos de diferencia con toda la perrada retrasada que escapó a la

censura y a la Comisión de Admisión. Sólo una duda: no lo veo como «arreglador».

«Lamolle-ra» del autor tiene mucho más que pelo.

Carlos Soto

II.

Una noche, unos viejos amigos me invitaron al Teatro de Verano para presenciar el concurso de agrupaciones de carnaval. Es difícil explicar lo que sentí, luego de 12 años de ausencia del Uruguay. En esos años había podido ver a muchos de los que algunos consideramos los mejores bateristas del mundo. De alguna forma me sentí muy joven recordando las veces en que mis padres me llevaban a aquel lugar casi mágico. No recuerdo cuál fue la primera murga que vi esa noche, pero sí recuerdo que sólo repetía «que lo parió... que lo parió...», separado por largos silencios y con los ojos y la boca muuuuuy abiertos hasta mucho después que la murga había bajado del escenario.

La batería de murga renovada, atrevida, creadora, con una justeza envidiable, me había paralizado. Pensé que si pudiese mandar aquello, filmado o pautado, a alguno de los músicos que conocí en aquellos viajes, de seguro ubicarían más fácilmente a Uruguay en el mapa. La variedad de ritmos, tocados como únicamente un género como la murga admite, la cantidad de sonidos que un platillero maneja, los apoyos del bombo y la gama de recursos de un buen redoblante de murga son únicos cuando de percusión se trata. Es una gozadera que se documente de esta manera y, como si fuera poco, por gente tan especializada como Edú Lombardo. Y es un honor que me inviten a participar de esta forma en este delicioso proyecto.

Fuerza «Pitu» y gracias mil.

Fatto

introducción

ste libro fue hecho, ante todo, con mucho cariño. Los dos autores sentimos, como todos los murguistas y un montón de gente más, una gran pasión por todo lo que tiene que ver con la murga, desde lo más importante hasta lo más insignificante. El Pitufo hizo la parte de batería y Lamolle todo lo demás. Por supuesto que cada uno leyó lo que hizo el otro y le sugirió más de un cambio. Esto habla bien de la fraternidad entre murguistas rivales. Es más: en casi todos los casos esos pequeños diferendos fueron solucionados sin tener que recurrir a la violencia.

Hablando un poco en serio, creemos que quedan varias puntas abiertas para el trabajo de otros investigadores. Si bien hubo que hurgar bastante, éste no es precisamente un trabajo de investigación, sino que se trató de verter conocimientos acumulados en base a la experiencia vivida por nosotros y por murguistas cercanos con los que conversamos habitualmente.

Sería interesante por ejemplo, que alguien hiciera un libro recolectando historias de carnaval. El anecdotario carnavalero es más absurdo que el más fantasioso de los cu-

plés. Tal vez un trabajo así daría una idea más clara del espíritu mismo del carnaval uruguayo, con los placeres y sinsabores que acarrea.

Reconocemos que nos hemos limitado a describir la murga montevideana y su entorno, que es lo que conocemos. Pero existen muchos carnavales, prácticamente uno en cada ciudad o pueblo del interior; por lo tanto también allí queda mucho por escribir.

Por otra parte, sabemos que muchos nos van a decir: «—Che, no hablaron de tal cosa», y lo peor es que nuestra respuesta va a ser: «—¡Uy, sí, tenés razón!» Pero bueno, esos temas quedarán para otro carnaval.

Por último, **Sin disfraz** no intenta ser la última palabra en ninguno de los temas tratados. Lo es. Así que desde ya advertimos que estamos cerrados a cualquier tipo de crítica constructiva. En cuanto a las críticas destructivas es diferente, pues suele ser muy divertido leerlas.

de acá

Venimos
desde el pueblo,
de la raíz del pueblo y a cantar...[1]

Se suele decir por ahí, acaso sin mucha meditación previa, que la murga vino de Cádiz. O sea, de España. Esta afirmación, en principio carente de rigor, está basada en dos hechos; uno anecdótico y otro no tanto. Este último consiste en que, efectivamente, en Cádiz existían con anterioridad a las primeras murgas uruguayas (y hasta hoy) unas agrupaciones así denominadas. Se trataba al comienzo de grupos semi-improvisados, para actuar en fiestas populares y pasar el sombrero. Actualmente, la palabra murga sirve para denominar genéricamente a una serie de formas (chirigotas, comparsas, cuartetos y coros), o sea, haciendo un paralelismo, sería un concepto similar al de «agrupación carnavalesca» en nuestro país. El otro hecho, el anecdótico, es la conocida historia de la compañía de zarzuelas que vino desde Cádiz a hacer una temporada en Montevideo, allá por 1908. Parece que a los muchachos les fue bastante mal y decidieron «pasar la manga», para lo cual recu-

[1] Ruben Lena, 'Al Paco Bilbao'.

rrieron a una forma más adecuada: la murga La Gaditana. (En realidad, la murga La Gaditana formaba parte del espectáculo que presentaba la misma compañía de zarzuelas, lo cual parece que era relativamente habitual). Aclaremos, por las dudas, que «gaditano» quiere decir algo así como «de Cádiz». La Gaditana era un quinteto: saxofón, pistón, flauta, bombo y platillos, más el director. Ahora bien, en el carnaval uruguayo existía desde varias décadas atrás una categoría, acaso no muy definida, denominada *Mascarada*. Ésta reunía a agrupaciones sin un número fijo de integrantes (por lo general unos pocos, entre tres y ocho más o menos) que se dedicaban a hacer o bien cuadros humorísticos actuados y dialogados o bien canciones conocidas con un texto modificado en el que se parodiaba la letra original o hechos de actualidad, así como canciones con letra y música especialmente compuestas para la ocasión y que no necesariamente tenían un carácter carnavalero, al menos en el sentido actual de esta palabra. Se acompañaban con diversos instrumentos de viento y percusión. Para dar una imagen, la heterogeneidad de la categoría la asimilaba en algo a los actuales «fuera de concurso». (Las agrupaciones predominantes en la época eran las de corte candombero y las *troupes*.)[2] Obviamente, algunas de estas mascaradas ya tenían como temática fundamental el comentar humorísticamente los hechos destacables del año, y hubo una, que debutó en el carnaval siguiente a toda esa historia de la compañía de zarzuelas, que se puso como nombre La Gaditana que se Va. Su repertorio estuvo estructuralmente basado en lo que hacía La Gaditana en sus presentaciones callejeras del año anterior, en tono paródico, con instrumentos de construcción casera y un ves-

[2] En el carnaval de 1998 se instauró una nueva categoría, integrada por algunas de las agrupaciones que hasta entonces participaban como «fuera de concurso». Esta categoría se denominó, justamente, Mascarada Musical.

tuario ridículo. Resulta que este grupo —por el natural talento y gracia de sus libretistas e integrantes— tuvo tanto éxito que al año siguiente fueron varios los que (todavía dentro de la categoría de Mascaradas) antepusieron la palabra Murga a su nombre; eso sí, ya no parodiando a la Murga La Gaditana, sino siguiendo con la línea habitual, de la que, por otra parte, tampoco se había apartado La Gaditana que se Va, ya que al ponerse ese nombre estaba refiriéndose simplemente a un hecho de actualidad. Cómo fueron modificándose las cosas hasta llegar a la forma actual (así como un estudio paralelo de las evoluciones de la murga en Uruguay y en España) es algo que escapa a los límites de esta obra, aunque daremos un par de datos interesantes: al leer una lista con los nombres de las murgas de los primeros años, notamos que aumenta gradualmente el número de los integrantes. Por ejemplo, en 1911 sur-

Ya en el año 20, en esta murga de Salto, se usaban el bombo, el redoblante y los platillos.

ge la murga Los Seis Ambulantes; luego aparecerían títulos como Ya Somos Seis y Ocho Cascarudos (1912), Siete Jorobados, No Llegamos a Siete, Siete la Chicoria y Doce locos (1914), aunque hay que hacer notar que a pesar de esta tendencia de tanto en tanto aparecen murgas cuya denominación sugiere un número menor de componentes. El segundo dato a que nos referíamos es la introducción, a mediados de la segunda década del siglo [3], del bombo, platillos de entrechoque y redoblante actuales, en sustitución de los instrumentos más informales como tapas de olla y tambores hechos con barricas de yerba —y otros más absurdos como candelabros con un papel de cigarro que vibraba como ocurre en el peine con hojilla o en el cazú, o baterías de cocina completas— que se usaban por entonces. Esto es un hito histórico; por un lado, es evidentemente un primer paso hacia la profesionalización, y acaso también a la desinformalización de la categoría, tema sobre el que insistiremos. Por otro lado (como también veremos más adelante), la murga puede caracterizarse a nivel sonoro por la conjunción de un coro de determinadas características tímbricas y arreglísticas con la sonoridad de estos tres instrumentos ejecutando determinados ritmos, y alcanza generalmente con uno de estos dos elementos para que sea reconocida como tal. Hablando en criollo, cuando uno escucha a lo lejos una batería de murga se da cuenta casi instantáneamente de que es eso lo que está escuchando y no, por ejemplo, una batería americana, a pesar de la semejanza tímbrica; lo mismo ocurre al escuchar una murga cantando, aun si en ese momento no está sonando la batería.

Con toda esta perorata no pretendemos negar la importancia que pueda tener el carnaval o la cultura en general de

[3] Hecho que se atribuye generalmente al director de la murga Patos Cabreros, José Ministeri, «Pepino», aunque estas cosas nunca se dan así, de golpe y porrazo.

los países de los que partieron sucesivas oleadas de inmigrantes al Uruguay en muy diversas épocas. Muy por el contrario, nuestra intención es «abrir la cancha» y si bien es posible que las murgas uruguayas hayan tomado prestado de las de Cádiz algo más que el nombre (se argumenta que las murgas gaditanas se pintaban la cara y parodiaban temas de actualidad, aunque esas parecen ser cualidades bastante generalizadas de los distintos carnavales y expresiones de teatro popular de distintas épocas y sitios, y no hay por qué pensar que hayan sido inventadas en ningún lugar en particular), no hay duda que inmigrantes de muchos otros países también aportaron lo suyo; por ejemplo, es sorprendente la cantidad de italianismos y portuguesismos que surgen de la lectura de textos del carnaval montevideano de principios de siglo. Y ni hablar del inmenso aporte que realizaron esos otros inmigrantes, los que no venían por voluntad propia: los africanos. Directa o indirectamente ellos fueron los generadores o co-generadores de prácticamente la totalidad de los innumerables ritmos que hoy en día se entremezclan para conformar la riquísima variedad de los ritmos murgueros. Los primitivos esbozos de lo que hoy llamamos murga fueron enriqueciéndose con diferentes aportes —e invenciones propias— en lo coreográfico, lo musical, lo letrístico, etcétera. Uno de esos aportes fue la palabra *murga*[4]. Simplemente pensamos que la frase «la murga viene de Cádiz» no hace justicia a todos esos factores que, agregados a los es-

[4] La palabra murga no sólo fue heredada por estas agrupaciones uruguayas de las que hablamos. Existe un género con el mismo nombre en Argentina. Basado rítmicamente en algo que recuerda —groseramente hablando— al samba brasileño, es como aquél un espectáculo más de desfile que de escenario, al menos en su forma tradicional, y realmente es un problema que tenga el mismo nombre que la murga uruguaya (o viceversa) porque esto lleva a confusiones sobre el origen y la definición de cada uno de ambos géneros.

trictamente nacionales (como por ejemplo la particular emisión vocal y el sentido del humor tan difícil de entender fuera —y a veces dentro— del país), componen esa expresión abierta, diversa y afortunadamente viva e indefinible que tantos desvelos ha causado a los autores de este libro (y a unos cuantos uruguayos más).

el repertorio

No es cuestión de acomodar
y emparejar la garganta;
hay que sacarse la manta
y mostrar el argumento:
muchas veces sopla el viento
pero pocas veces canta.[1]

La murga es un género musical-teatral del carnaval uruguayo. El nombre se aplica tanto al género como a cada uno de los grupos que lo practican. Actualmente una murga típica tiene entre quince y veintidós integrantes de los cuales la mayoría son cantantes-actores, tres de ellos tocan la percusión (bombo, redoblante y platillos de entrechoque) y uno es el director. Raras veces las músicas que se utilizan son especialmente compuestas; se suele recurrir a melodías conocidas sobre las que se escriben letras que habitualmente no tienen nada que ver con la original. Entre las partes cantadas, suelen intercalarse diálogos y recitados. La gran mayoría de las actuaciones de la murga se realiza aproximadamente entre el 1° de febrero y el 10 de marzo de cada año, en escenarios al aire libre —con excepciones— levantados especialmente para el carnaval que se denominan

[1] Ruben Lena, 'Platonadas'.

tablados. Además, realiza dos actuaciones en el Teatro Municipal de Verano Ramón Collazo del Parque Rodó (Montevideo), para el llamado Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo y la gremial que agrupa a los directores de conjuntos de carnaval, DAECPU. El concurso consta de dos ruedas, la primera de las cuales es eliminatoria, si bien lo habitual es que la enorme mayoría de los conjuntos pase a la segunda, también llamada «rueda de ajuste».

Tanto en los tablados como en el concurso, las presentaciones de las murgas alternan con las de las otras categorías de carnaval (Sociedades de Negros y Lubolos, Parodistas, Humoristas, Revistas y Mascaradas Musicales). Pese a ese entrevero, en realidad cada agrupación compite únicamente con sus similares, habiendo pues un concurso para cada categoría, eso sí, con los mismos jurados.

El repertorio de la murga no está muy definido a nivel del reglamento, pero suele acomodarse, con variaciones, a la estructura que describimos a continuación.

La actuación comienza con un *saludo* o *presentación*, el cual es una canción (comúnmente formada por varias músicas conocidas enganchadas) cuya letra empieza casi siempre diciendo cosas como: «Vuelve La Bergamota otra vez al carnaval» —suponiendo que la murga se llame así—, o «Después de un largo silencio aquí está nuevamente...», y otras por el estilo. Después viene una parte más libre, que puede ser seria o humorística, en la que se habla de cualquier cosa. La palabra más usada para terminar los saludos es «carnaval». La duración media de un saludo debe andar por los cinco minutos.

Antiguamente la murga tenía un presentador, que justamente presentaba cada uno de los cuadros, y era por lo tanto lo primero que se oía en la actuación. Ahora quedan algunos resabios de ese personaje en los recitados que preceden a veces

los cuplés, pero por lo común el saludo empieza con todo el coro cantando, sin ninguna preparación previa. En los tablados, a veces, se dicen las propagandas antes de comenzar la actuación; en ese caso el que habla suele terminar presentando a la murga al modo antiguo.

En el saludo debe quedar bastante definida la personalidad de la murga (la cual más allá de ciertos criterios generales, varía de un año a otro), por lo cual son muy importantes el poder de síntesis tanto del letrista como del arreglador.

La *retirada* o *despedida* es más larga. Una vez oí una que duraba como quince minutos, pero no suelen superar los diez. La retirada tiene más tradición tanto en cuanto a la forma como al contenido. Las retiradas de antaño eran una canción no muy larga que decía pocas cosas aparte de todas las versiones posibles de «nos vamos, pero volveremos», pero lo poco que decía solía ser muy lindo. Ahora son una especie de *suite* donde se suceden temas musicalmente muy diferentes y cuantitativamente muy numerosos. Aunque siempre se busca que haya una parte que recuerde a aquellas viejas retiradas que son las que se cantan en los bares y en los asados.

La retirada es la parte que más suelen disfrutar los murguistas (salvo que sea muy fea). Es en general lo más lindo de cantar, porque allí el director se esmeró más con los arreglos, ya que el final debe ser el broche de oro de su labor. En las actuaciones del concurso, se disfruta además que ya se acerca el momento de bajar por la escalera y ser abrazado por la hinchada y ser entrevistado por la prensa y sentirse, por un momento, una especie de Michael Jackson, o más.

La retirada, mucho más que el saludo, suele estar dedicada a algo. Ese algo puede ser una persona (un personaje histórico, o de la cultura universal, o al menos de la cultura de este planeta). También puede ser algo más abstracto, como los abuelos, los hijos, los nietos, las cosas que se fueron, las cosas que

todavía no se fueron pero que seguramente un día se van a ir, los murguistas de antes, los murguistas de después, los murguistas de justo ahora, la selección uruguaya, la esquina, el barrio y un montón de temas más. Más allá de eso, es el momento culminante de la emotividad y es donde la hinchada hace más escándalo.

Las retiradas no tienen final, es decir, en un momento dado se empieza a repetir un fragmento y la murga baja cantando eso, y sigue cantándolo después de bajar, hasta que los murguistas se cansan o se encuentran con un conocido y tienen que parar de cantar para saludarlo.

El medio de la actuación incluye los cuplés y eventualmente un salpicón o un popurrí. El salpicón solía cantarse después del saludo, como cuadro independiente. Actualmente, cuando existe, casi siempre está integrado al saludo o aparece «disfrazado» de cuplé (con algún personaje que está vestido distinto del resto), o formando parte de uno. En esencia, el salpicón (también llamado *pericón* en alusión seguramente a la parte de las relaciones —cuartetas improvisadas según un criterio de pregunta y respuesta— que se hacían en esta danza tradicional) es una serie de pares de cuartetas separados por un estribillo. Cada par de cuartetas se refiere a un tema de actualidad; en la primera cuarteta se presenta el tema, y en la segunda se lo remata humorísticamente o con una frase de neto contenido social.

Ejemplo:

Solista: Mariana, la Colorina
con Vanesa y Soledad
El derecho de nacer,
Méjico arriba, no más.

Juan Pueblo: Mariana buscando al hijo
se ha quemado las pupilas;
que se venga pa' La Teja...
¡que hay gurises suelto' en pila!

Coro: Si pasa
la vida pelado
deje en el tablado
su preocupación;
ahora
que ha llegado Araca
cante con nosotros
este salpicón.

Solista: Vimos en el Teatro Stella
a Pinti «adoré, adoré»
a Calvo, también Gasalla
y Perciavalle también.

La tarea de representar lo que se canta corresponde a todos y a cada uno de los integrantes.

Juan Pueblo: «Perciavalle no se entrega»,
dice con voz de mujer
(arriba del escenario;
abajo, lo quiero ver).

Araca la Cana, 1983, letra de Catusa Silva. Este salpicón se llama 'Cuplé de Juan Pueblo' y es un salpicón «disfrazado» de cuplé.

Una característica del esquema *par de estrofas-estribillo* es el uso (en las estrofas) de melodías basadas en el esquema armónico del tipo Tónica - Dominante - Tónica -Dominante de la Subdominante - Subdominante - Tónica - Dominante - Tónica. Sobre esta última tónica entra el estribillo.

Ejemplo:

El popurrí, en cambio, tocaba menos temas pero los desarrollaba más. Si bien se le suele llamar popurrí al salpicón, el popurrí propiamente dicho ha caído en desuso.

Ejemplo:

coro: Pobres viejas y viejitos inválidos y jubilados
quieren cobrar lo atrasado todo junto de una vez
y eso es lo que vamos a ver
quién sabe si todavía les pagarán este mes.
solo: Las viejas y los viejitos que cobran la pensión
coro: están desde hace tiempo en mala situación.
solo: Hay meses que no cobran, no les quieren pagar,
coro: y eso a nuestro juicio lo encontramos mal.
Y querían retirarle la pensión y es porque
los padres de ellos están en buena posición;
y les prohíben que imploren la caridad
siendo el único recurso a que pueden apelar.
A Rantifusa Líberata
Le gustó más una gata que jugar al dominó.
solo: Esa me la como yo.
coro: No te la comerás vos esa comida bonita
que le llaman la gatita se la damos a aquel Sr.
solo: Llegó aquí un filipino con un juego tentador;
de la noche a la mañana se hizo de gran furor.
coro: Blancos, negros, colorados, hombres solteros, casados,
mujeres, niños probaron, y hasta mi abuela probó.
¿Sabéis el nombre que tiene? Le pusieron el YO-YO.
solo: Aquí viene un extranjero con un pedazo de madera
hace cuatro macanadas, y una fortuna se lleva.
coro: Cuando un hijo del país presentó el juego del balero,
no tuvo repercusión por no ser juego extranjero,
y decían qué cosa fácil embocar en un agujero.
solo: Antes la caña era buena, a nadie le hacía mal
coro: y ahora tomás una copa te da por romper la ropa
vienen ganas de pelear, y eso que ahora es del Estado;
decían que iba a ser mejor, que podías largar el chivo
y no se sentía el olor.

La nafta y el kerosene, la grappa y el alcohol
debían ser más baratos y tendrían que ser mejor.

solo: La mujer se hizo jockey

coro: y también quiere votar,
cualquier cosa que quiera hacer un hombre
en seguida ella lo quiere imitar.

solo: Con esas mujeres jockey yo nunca me casaría

coro: ella por la profesión, ay de mí, el lugar que a mí me tocaría.

solo: El día que ellas voten los líos que van a haber

coro: cuando él vote por los blancos
y colorada sea la mujer.

solo: Estamos casi seguros que el marido va a perder.

coro: Y el voto va a tener que colocar
en el partido que tiene la mujer.
Me casé con una flaca y en seguida se murió
me busqué tres flacas más y lo mismo me pasó.
Como las flacas morían, yo casándome seguí
hasta que encontré una gorda y esa vez me tocó a mí.

Murga Modernos Pistoleros, 1933, letra —probablemente— **de Luis Carballo.**

El cuplé es la parte central y de mayor importancia de la murga. Al menos durante la actuación, ya que a medida que pasan los años lo que permanece en el recuerdo son las presentaciones y especialmente las retiradas. Esto se debe probablemente a que los estilos de humor cambian (y por ende caducan) con mayor velocidad que la poesía, más intemporal, de las retiradas.

Podemos afirmar sin temor a equivocarnos —como dicen los vendedores de los omnibuses capitalinos— que cuando alguien dice que este año tal murga «está bien» se refiere básicamente a los cuplés.

El cuplé puede tener una breve introducción recitada, o empezar con una clarinada. También puede ocurrir que el per-

sonaje de un cuplé irrumpa de súbito interrumpiendo la presentación u otro cuadro. A veces incluso puede surgir de entre el público, como si fuera un integrante más de la platea.

A lo largo del cuplé se dan picos de atención, ya sea por situaciones jocosas, seguidilla de chistes verbales muy efectivos o simplemente por cambios drásticos en la música. Si la cosa está bien hecha suele haber uno o dos picos altísimos y cinco o seis no tan altos pero destacados del resto, y otros menores pero esenciales por su ubicación. El asunto es que no puede transcurrir más de un minuto sin que pase nada, porque la gente se pone a conversar o se va a comprar un chorizo.

Los cuplés tradicionales (mejor dicho, de mediados de siglo para acá, porque no fue siempre así) tenían un personaje individual (el solista o *cupletero*) y otro grupal: la murga, que dialogaba con el primero de igual a igual y discutía y lo interrogaba sobre el tema en cuestión. El solista era por lo general el encargado de hacer reír, y cuando la cosa se ponía melodramática, el encargado de hacer llorar. Otro esquema bastante común fue el de dos solistas que daban su versión de las cosas. En este caso no discutían directamente sino que más bien uno completaba lo que había empezado el otro pero cambiándole totalmente el sentido. Esto es una adaptación murguera del esquema habitual de los dúos cómicos donde uno «levanta los centros» y el otro «mete los goles». El rol de la murga (como personaje) tiene en este caso menos importancia que en el anterior.

Revisando letras de murgas de los años veinte y treinta vemos que los cuplés tenían varios personajes y un no sé qué que los asemejaba a sainetes: por ejemplo, la escena se desarrollaba en un conventillo y aparecían diversos inquilinos, el dueño, un policía, un canillita, etcétera. Pero también había cuplés muy breves, que hoy calificaríamos más bien de canciones humorísticas. El humor absurdo campeaba, llegando a ex-

tremos en que —al menos leyéndolos— dan la impresión de divagues sin sentido, con trabalenguas y diálogos inconexos. El trabalenguas llegó a tener tal importancia que podía ser una unidad autónoma ajena al cuplé. He aquí un par de ejemplos de trabalenguas y otros dos de cuplé corto:

Ché Alfonsibiliritis, gran atorrantianflerianfle
junate el tronosoroco, marfiloneticoso
la nostalgiagiogiagiosa, se te va, prontorianfle
vos te tomás al instante agua hervida con
ombú.

Final —sin previo aviso— de un pasodoble llamado 'España libre' en el que se habla de la caída del Rey Alfonso con versos serios y altisonantes. **Murga La Clásica Cachada, prob. 1932, letra y música de José G. Pallas.**

Coro: Un filósofo romántico patético perfeccionático
diabólico raquítico con palabritas diabéticas
y a una pebética la conquistó.

Asaltantes con Patente, 1931, letra de Manuel Pérez.

CRÍTICA AL COMEDOR MUNICIPAL

El que no tenga trabajo
tiene que irse a concentrar
en la exposición del Prado
que ahora han denominado
Comedor Municipal.
No hay ni en Villa Dolores
tantos bichos como allí,
liendres que hacen de mucamas
chinches que son bataclanas

y un piojo guardia civil.
Las cucharas a los ratones
les sirven de tobogán;
cucarachas divertidas
jugando a las escondidas
se esconden dentro del pan.
Las ratas juegan al football,
de botiquín hace un gato,
y a una rata embarazada
le hicieron una trancada,
tuvo cría dentro de un plato.
Y sirvieron la comida
un guisito a la planchada
cómo estaría de bonito
que hasta un pulguiento perrito
le largó una carcajada.
La crisis no se remedia
con llenarnos el bullón
trabajo es lo que deseamos
y al mismo tiempo zafamos
morir de intoxicación.

Murga Modernos Pistoleros, del mismo año que el ejemplo de popurrí.

VIVA EL FEMINISMO

Dedicado al barrio Palermo, Guruyú y a los teams de Central y Olimpia Football Club.

Si las mujeres consiguen el voto ¿qué será de
los hombres?

Están locas las mujeres con sus pretensiones
¡olé!
ahora quieren el voto igual que los hombres.
Por eso don Cornelio está cabrero

pues su linda mujercita
lo hace dormir dentro del ropero.
Ella lo expiantó de la cama
porque mide 10 cm de ancho
y roncaba lo mismo que un chancho.
Jara, jura, jura, jira-jana
decile a tu hermana que me dé un maní.
Don Chitrulo tiene un ojo de vidrio
con el calzoncillo que usa para dormir
le hacen lavar los platos, ji, ji
los pañuelos en la tina.
También le lava el piso, cajú
a todas las vecinas del barrio Guruyú.
También le hamaca el nene, jo, jo
le da la mamadera.
Arriba las polleras, panzón
abajo los pantalones, que se corrió el telón.
Pero por más que protesten
se tendrán que conformar
por debajo del hombre
toda su vida tendrán que pasar.

Patos Cabreros, 1930, sin datos de autor.

Es interesante destacar el hecho de que el personaje del cuplé se suele presentar como ajeno a la murga, comúnmente es un «desconocido» que se presenta tras la consabida pregunta «*¿Y usted quién es?*». Puede ser un gaucho, un político o un marciano que casualmente pasaba por el tablado. En los casos de doble personaje la elección no es tan libre, ya que debe haber una relación —frecuentemente de oposición— entre ambos. Por ejemplo: Fulano y su Otro Yo, o el cura y el monaguillo. Estos mismos modelos se pueden usar en su forma más abstracta, o aprovechándolos para comentar la actualidad (en 1997 la murga Don Timoteo se adelantó a los acontecimientos

e hizo el cuplé del Papa y Fidel Castro, refiriéndose al encuentro entre estas dos personalidades que tendría lugar algunos meses más adelante).

Ejemplo de cuplé de doble personaje (fragmento):

Un cualquiera:	Yo necesito una novia pero no encuentro ninguna... ¿Será porque las mujeres buscan hombres con fortuna?
Padre Propóleo:	Si eres bueno te amarán aunque no tengas dinero...
Monaguillo:	pero juntate unos pesos y andá pa' Monte Caseros.
Coro:	Van pasando de a uno en el consultorio, soluciones a todos les da Propóleo. Venga usted, súbase y cuéntenos su pecado, Arlequines le da su perdón.
Uno cualquiera:	Fui a un hotel con mi vecina y desnudos nos miramos; pensamos en la familia y por suerte no pecamos.
Padre Propóleo:	Te felicito, hijo mío, hiciste lo que hay que hacer.
Monaguillo:	Ojalá hiciera lo mismo tu jefe con tu mujer.

Cuplé del Padre Propóleo, Los Arlequines, 1993, letra de Eduardo Rigaud.

Actualmente los cuplés suelen tener una estructura más compleja, con varios personajes que entran y salen, aunque se puede reconocer la utilización de estos modelos de mitad de siglo en las distintas partes de los mismos. Si bien hoy la puesta en escena tiende a colectivizar las responsabilidades sobre

el escenario, se mantiene aún intacta la función del solista que «se pone al hombro» la murga.

El cupletero o «personaje» (nótese que esta palabra se usa aquí en un sentido distinto del teatral, refiriéndose al oficio, a la especialización) vendría a ser algo así como el primer actor, un tipo que no se destaca habitualmente por su canto sino por el poder que tiene para comunicarse con el público, generalmente a través del humor. El típico cupletero es capaz de hacer reír con un texto mediocre; la risa no sólo es generada por las ocurrencias del letrista sino también (y a veces exclusivamente) por las improvisaciones que sobre esa letra hacen los personajes. El cupletero es el que más trabaja con el cuerpo y la cara, teniendo en cuenta que una parte del público está muy lejos y hay que actuar para ella, pero otra parte está más cerca y tampoco se la puede dejar de lado. De ahí que los que se destacan son los que encuentran gestos y muecas que rinden tanto vistos de cerca como de lejos.

Muchas veces el cupletero es un tipo sumamente gracioso que se representa a sí mismo en cada uno de los personajes. En carnaval (y no sólo en las murgas) se da una forma extrema de lo que los teatreros llaman «distanciamiento brechtiano». En efecto, el actor asoma a menudo detrás del personaje; aunque esté representando un papel no deja en ningún momento de ser él mismo, pero ese «él mismo» es a la vez una especie de personaje que se fue creando con el tiempo, y con el cual la gente se quiere encontrar cada vez que va a ver el conjunto a un tablado. Este segundo personaje, el que se corresponde con la imagen que el público tiene del actor, aparece a menudo en las «mechas», que suelen hacer referencia a hechos puntuales que ocurren en el momento de la actuación. Las mechas rompen totalmente el clima pero éste se reinstaura automáticamente antes de que el público se termine de reír. Por ejemplo, en una parodia, la princesa le dice al caballero medieval:

«—*Querido, cántame aquella canción al oído*» — y él le contesta: «—*Por supuesto, mi vida, esperá que pase la moto*». Nótese la vuelta al lenguaje uruguayo —«esperá»— durante la mecha, que hace referencia a un ruido del tránsito que estorbaba a los actores y que acabó enriqueciendo la actuación. Otro ejemplo: «—*Vigía, ¿se divisa tierra?* —*No veo nada, capitán, porque me entró brillantina en el ojo*». En este último caso la mecha puede perfectamente quedar incorporada al libreto de ahí en más.

el coro

Noche, noche,
suena antigua
una música perfecta,
y en el cielo temblorosas
lloran de amor las estrellas.[1]

La murga es el único género coral polifónico de la música tradicional uruguaya. Milongas, cifras, estilos, vidalitas, etcétera, están concebidos para ser cantados por un solista, o a lo sumo (en la payada de contrapunto) por dos contendientes que se tratan de aplastar el uno al otro con sus argumentos y con su habilidad para plantearlos dentro de estrofas a veces bastante complejas. Dentro de la música ciudadana, el tango es una forma que prácticamente siempre es cantada por una sola persona, mientras que el candombe tradicional (no las actuales canciones con ritmo de candombe) no es cantado. La murga no sólo es coral por excelencia sino que son frecuentes (en las de ahora y en las de antes) los juegos de preguntas y respuestas —musicalmente hablando— donde por ejemplo una parte del coro hace contracantos mientras otra lleva la melo-

[1] Ruben Lena, 'Retirada'.

día, y un solista pega arriba unos alaridos cuya belleza es difícilmente apreciada por los que no son amantes del género.

En el concurso, los integrantes de la murga no pueden exceder el número de diecisiete, por lo cual, si restamos al director y a los percusionistas, quedan trece para el coro. En los tablados suele verse algún integrante más. Lo común es que las voces sean todas masculinas, aunque no es rara la presencia de una o más mujeres, tendencia que parece ir ganando terreno. En el siglo pasado era habitual que existieran comparsas femeninas (por ejemplo, catorce sobre un total de treinta y seis en 1871); a lo largo del siglo veinte ha aparecido cada tanto una mujer integrando o incluso dirigiendo una murga, pero lo habitual es que las murgas totalmente integradas por mujeres permanezcan fuera del circuito del carnaval oficial, ya sea por voluntad propia o por perder la prueba de admisión. Por ahora la murga se sigue asociando con una sonoridad y una sensibilidad netamente masculinas.

Las voces están organizadas en tres grupos o «cuerdas»: los *segundos*, los *primos* y los *sobreprimos*. Cada una de éstas, a su vez, tiene subdivisiones. Los segundos (voces graves) se dividen en *bajos* y *segundos* propiamente dichos. Los primos, en *primos lisos* y *primos altos*, y por último, los sobreprimos (que son dos o tres) admiten una especialización, la *tercia*, que viene a ser un sobreprimo de carácter más solista —y no necesariamente el de voz más aguda como a veces se cree—, que suele «escaparse» del coro y contrapuntear con él.

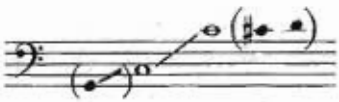
Los primos tienen un registro que abarca la octava que va de *sol* a *sol* y que contiene al *do* central del piano (desde la tercera cuerda al aire de la guitarra hasta la primera apretada en el tercer espacio):

Obviamente, esto es una aproximación grosera; a nivel individual la variación es muy grande e incluso hay murgas que cantan en un registro más agudo o más grave, con lo cual la selección de los componentes para las distintas cuerdas se ve afectada por ello.

Supuestamente la cuerda de primos es la que lleva la melodía, mientras que las otras armonizan «por arriba» o «por abajo». En realidad esto no es tan así. Muchas veces la amplitud de una melodía hace que las partes graves de ésta deban ser cantadas por los segundos, mientras que las partes más altas las hacen los primos e incluso los sobreprimos. Por lo cual cada cuerda está permanentemente pasando de hacer melodía a hacer una segunda voz (a veces de un carácter totalmente distinto) y de nuevo a hacer melodía. Por eso a veces, cuando en los ensayos se hace cantar una parte reiteradamente a una misma cuerda, la sensación es de que lo que cantan no tiene ni pies ni cabeza, ya que la parte melódica recién se completa al entrar el resto del coro.

Los sobreprimos cantan desde el *mi* de los primos (primera cuerda de la guitarra al aire) hasta donde lleguen (dependiendo en cada caso de las posibilidades de los integrantes de la cuerda). Un buen sobreprimo llega fácilmente a un *la* o un *si* (5° o 7° espacio de la primera cuerda):

Los segundos van desde el *do* de los primos (*do* central en el piano, segundo espacio de la segunda en la guitarra) hasta una octava más grave, aunque su rendimiento máximo está por encima del *mi* (cuarta cuerda, segundo espacio):

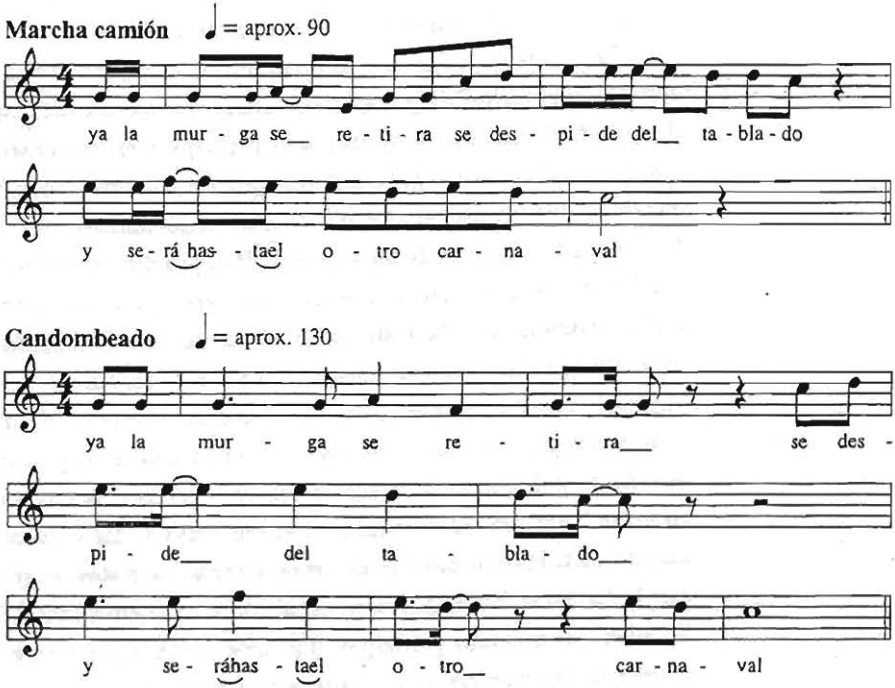


Nótese que la voz grave de la murga parece muy alta para tratarse, justamente, de una voz grave. Esto se debe al hecho de tener que cantar a gran volumen y en espacios abiertos.

Cuando hablamos de estos temas estrechamente vinculados a la afinación es menester hacer una aclaración. Como lo sabe cualquier ama de casa, la predeterminación de las distintas alturas utilizables para crear melodías o armonías es una simple guía, que se viola una y otra vez en función de la expresividad. Esto ocurre en el canto lírico, en Gardel y en Frank Sinatra. En el caso de la murga existen ciertos códigos propios en lo que a este asunto respecta. Muchas veces los *do* —por citar una nota— no son *do* sino un poquito más agudos o más graves, y resulta que si uno canta un *do* muy afinado la interpretación pierde sabor. Esto se realiza de forma totalmente intuitiva (es muy difícil, por otra parte, hacerlo voluntaria y conscientemente). Confundir este fenómeno con meros desafines sería tan grotesco como decir que Picasso no sabía dibujar porque ponía los dos ojos en el mismo costado de la cara. Así que cuando a nivel de concurso se habla de que se tendrá muy en cuenta la «correcta afinación», probablemente se está incurriendo en una especie de desafine ideológico.

Cuando el arreglador elige una música la «prueba» mentalmente imaginando cómo quedaría el fraseo al acompañarla con distintos ritmos, principalmente el candombeado y la marcha camión. Tal proceso se denomina «murguear» una música. La variedad de posibilidades es infinita, incluso dentro del mismo ritmo, ya que puede hacerse entrar cada frase del texto

en un compás o en dos, lo cual altera totalmente el resultado final. En el ejemplo siguiente vemos un pequeño fragmento de una conocida melodía, en versiones marcha camión y candombeado, donde además del ritmo cambia la relación de la melodía con el pulso:


Marcha camión
♩ = aprox. 90
ya la mur - ga se re - ti - ra se des - pi - de del ta - bla - do
y se - rá has - tael o - tro car - na - val
Candombeado
♩ = aprox. 130
ya la mur - ga se re - ti - ra se des -
pi - de del ta - bla - do
y se - ráhas - tael o - tro car - na - val

Los arreglos, habitualmente, se basan en partes corales armonizadas por terceras intercaladas con solos, dúos y tríos. Antiguamente la mayor parte del repertorio se hacía con el coro a dos voces, y el rol de los sobreprimos se limitaba a apariciones esporádicas de una tercera voz reforzando determinadas frases. Hoy la presencia de tres o más voces cantando es permanente. Pero también en esto hay gran variación; no son

raros los unísonos, o las notas pedales que se mantienen uno o dos compases en una o dos de las voces mientras el resto del coro tiene una mayor movilidad. Esto se da especialmente en el caso de los sobreprimos (que por hallarse en el extremo superior de su registro, lo que se suma al gran volumen de que hablábamos, rinden más en notas largas —o repitiendo una misma nota— que en sucesiones de distintas notas breves).

También se usa mucho el construir la segunda voz con un criterio más melódico que armónico; esto era más común antes de la introducción de la guitarra (a principios de los ochenta) como un instrumento habitual más que no sólo interviene durante breves lapsos[2] sino que —lo más importante— sirve de base para la creación de los arreglos. Hoy prácticamente todos los directores (con alguna excepción) arreglan sus coros en base a ese instrumento. El sistema es el siguiente: el arreglador, una vez que elige en qué tonalidad va a ser cantado el tema, aprende los acordes que lleva en la guitarra, y trata de que esos acordes se vayan formando a medida que el coro canta, siendo la melodía de la segunda voz (y la tercera, la cuarta y cuantas haya) un sinuoso camino entre notas de los sucesivos acordes, utilizando para ir de unos a otros las notas de paso que le dicten su buen gusto, su intuición y su talento o su falta de ellos. La melodía principal, por otra parte, suele hacer lo mismo en la mayoría de las canciones usadas, es decir que en los tiempos fuertes la nota que se canta por lo general pertene-

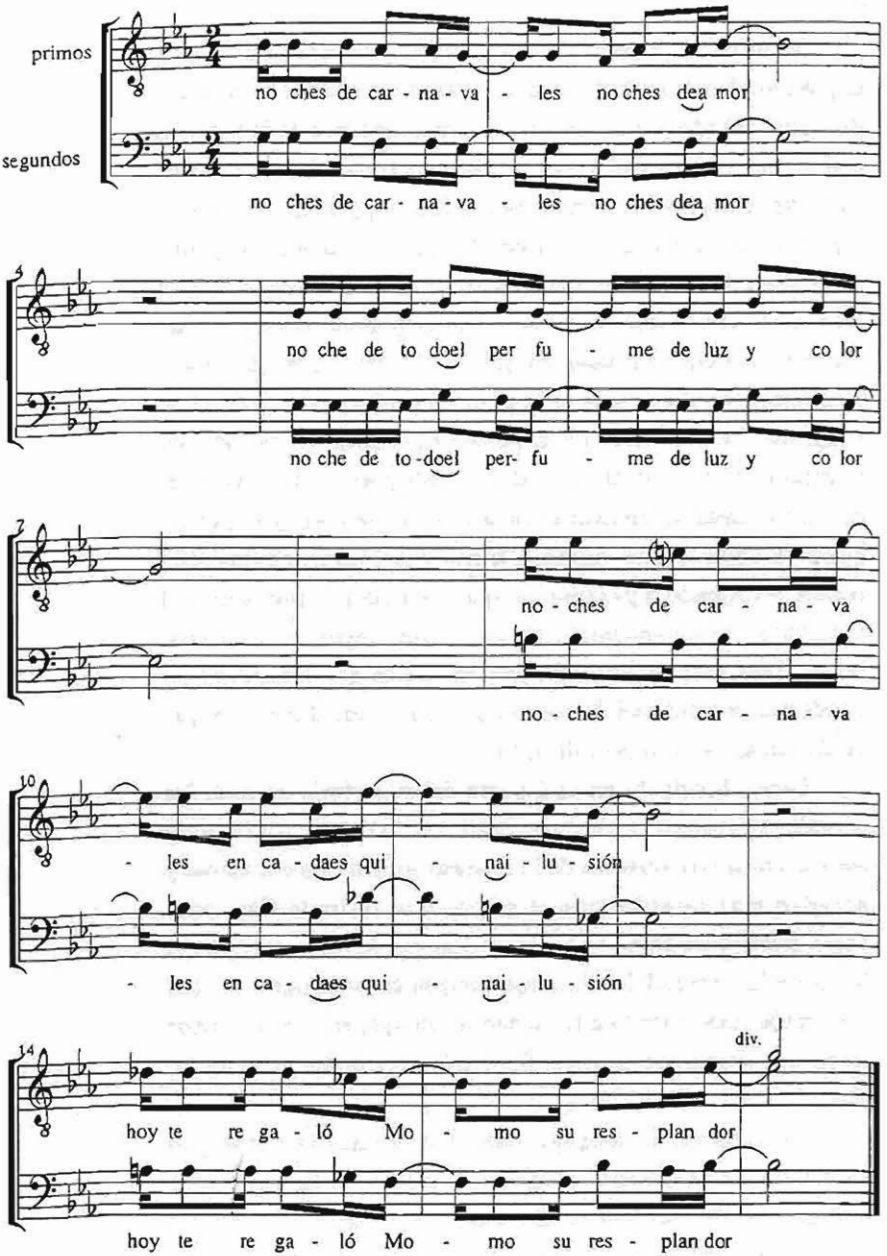
[2] El reglamento, en su última versión (carnaval 1998) permite un máximo de 10 minutos de acompañamiento instrumental aparte de la batería o cualquier otro tipo de percusión. Esto sobre un total de 35 a 45 minutos, que son el mínimo y el máximo establecidos para la actuación en el concurso oficial. En los tablados la cosa es totalmente libre en cuanto al uso de instrumentos, y las actuaciones tienen un mínimo de 30 minutos. Si uno la piensa estirar demasiado tiene que consultar al responsable del tablado para ver cómo andan de tiempo.

ce al acorde que se toca. Y si no pertenece se la hace pertenecer. Todo esto, llevado al extremo, puede llegar a que una parte del coro haga solamente los acordes de la guitarra (cantando la letra o haciendo «lai larai» o sus equivalentes menos dignos, como «mmm mmm» o peor aun «uuu uuu») mientras que otra parte canta la melodía. Si a eso agregamos lo que decíamos más arriba sobre las melodías que se «reparten» entre las distintas cuerdas, puede entenderse el por qué de la mirada extraviada que suelen tener los arregladores durante los meses de noviembre, diciembre y enero, que es cuando están todo el día enfrascados en la construcción de esos galimatías musicales.

Para crear las distintas voces puede ser una importante fuente de inspiración el arreglo original que tocan los instrumentos en la versión grabada del tema en cuestión. El disponer de la guitarra para reproducir las partes más complicadas en el seno mismo del ensayo facilita mucho la tarea.

Un ejercicio interesante es intentar acompañar con la guitarra la grabación original de alguna murga vieja. Como los arreglos, aparentemente sencillos, no están hechos pensando en los acordes que se forman, uno suele llevarse sorpresas. Por ejemplo, si se va a pasar de un mi menor a un la menor a través del Mi mayor con séptima (el viejo y peludo «dominante de La») puede suceder que los primos respeten la mayorización mientras que los segundos no, o sea que los primos cantan el *sol#* y los segundos, un momento después, el *sol* natural, con lo cual uno no sabe qué acorde poner en la guitarra.

A continuación transcribimos un fragmento de arrerglo de Los Patos Cabreros (probablemente de la primera mitad de siglo) donde se aprecian claramente tales «desobediencias» armónicas. La letra no se entendía bien en la grabación, por lo cual la que escribimos es lo que nos pareció que decía:


primos
segundos
no ches de car - na - va - les no ches dea mor
no ches de car - na - va - les no ches dea mor
5
no che de to doel per fu - me de luz y co lor
no che de to - doel per - fu - me de luz y co lor
7
no - ches de car - na - va
no - ches de car - na - va
10
- les en ca - daes qui - nai - lu - sión
- les en ca - daes qui - nai - lu - sión
14
div.
hoy te re ga - ló Mo - mo su res - plan dor
hoy te re ga - ló Mo - mo su res - plan dor

Al oir la canción entera queda claro que tales rarezas no se deben a desafines o accidentes de ningún tipo, sino que forman parte misma del arreglo, ya que el mismo tipo de relación armónica se escucha reiteradas veces. (Además, no se me ocurre que varios tipos se pusieran de acuerdo para desafinar de una forma tan curiosa y complicada). En seguida presentamos un posible arreglo de la misma melodía pero como podría hacerse hoy día:

sobreprimos
primos altos
primos lisos
segundos
solo
no-ches de car - na - va - les no-ches dea- mor
(larai ra rai
lai la rai)
no che de to doel per fu - me de luz y co lor

7
no ches de car - na- va
no ches de car - na- va
no ches de car - na - va
no -
10
- les en ca - daes qui - nai - lu - sión
- les en ca - daes qui - nai - lu - sión
- les en ca - daes qui - nai - lu - sión
ches de car - na - val
14
hoy te re -ga - ló Mo - mo su res - plan dor
hoy te re - ga - ló Mo - mo su res - plan dor
hoy te re - ga - ló Mo - mo su res - plan dor
hoy te re -ga - ló Mo - mo su res - plan dor

El saludo y la retirada, como eventualmente también los cuplés, suelen empezar con una *clarinada*. Esto es una introducción cantada por el coro sin acompañamiento de la batería, o al menos sin que ésta haga un ritmo marcado (suele sí reforzar la expresividad con rulos de redoblante, platillazos sueltos y golpes de bombo). La clarinada termina cuando en determinada frase la batería empieza a tocar un ritmo definido, y el coro a cantar lo que vendría a ser el primer tema. En las clarinadas y en los finales en general (donde suena por dos o tres compases un acorde en que todos cantan, por ejemplo, la vocal «a») se evidencia un aspecto importante de la estética murguera. Si bien en teoría todos los integrantes de cada cuerda o subcuerda están cantando la misma nota, en realidad algunos la adornan con vibratos, trinos e incluso melismas diferentes —llegando a pasarse de una voz a otra—, por lo cual el resultado es una sensación de movilidad imposible de transcribir. Este recurso, aunque característico del género, no es usado por la totalidad de las murgas, habiendo directores que prefieren un sonido más «limpio».

Dependiendo de en qué parte del repertorio se está, los arreglos son más o menos complejos. Por lo común los cuplés y los salpicones (el «medio» de la murga) suelen tener músicas y arreglos más sencillos que el saludo y la retirada (las «puntas»). Esto es en parte porque en el medio lo importante es el humor y la claridad del mensaje a trasmitir, y en parte porque los cuplés suelen ser lo último que se ensaya, en enero, cuando ya no hay tiempo de andarse floreando mucho con arreglos lucidos.

Lo dicho no implica que las puntas sean la parte más «musical» de la murga mientras el medio es la parte más «letrística». De hecho el medio suele tener otro *swing*, con un ritmo más «picado» y bailable que el saludo o la retirada. Para esta última se eligen melodías menos livianas y más tristonas,

de las cuales hay una amplia colección en el repertorio tanguero, al que recurren frecuentemente los letristas y arregladores de murga, así como en las distintas variantes del género denominado «melódico internacional». Los cuplés tienen ritmos característicos que cambian según está cantando el coro o un personaje. En los cuplés tradicionales era típico el uso de un ritmo muy lento para las partes solistas, que se sustituía por otro más acelerado cuando entraba el coro en los estribillos.

Todos estos clisés son violados una y otra vez (se puede decir que no hay prácticamente nada en la murga que haya sido respetado por todas las murgas de la historia) pero siguen existiendo como fuerte referencia.

Tal vez el aspecto más interesante del canto de las murgas sea la forma en que se coloca la voz. En realidad no hay una forma sino varias, dependiendo de qué cuerda se trate y de si está cantando o no «al mango» en cuanto al volumen y si se halla en la parte aguda o grave de su registro. Por ejemplo, si a un primo le cuesta afinar una nota grave por más que el director se la cante una y otra vez, suele ser mágico el decir «poné voz de segundo». Los segundos pueden utilizar una emisión metálica, como salida de un caño, o una emisión más parecida al mugido de las vacas. Lo de la colocación nasal es un mito. Se da a veces pero para nada es la única. Durante un mismo solo la voz puede pasar de ser «de garganta» a totalmente nasal. Esto es un recurso expresivo, además de que facilita el paso de partes graves a agudas de la melodía. También influye lo cansados que estén los murguistas: existen formas de emisión «de emergencia» para esos casos. Algunos son maestros en el arte de disimular deficiencias vocales transitorias. Hay que tener en cuenta que las actuaciones son varias por día —si se tiene suerte— durante algo más de un mes, en horario nocturno, al aire libre, transpirando y a veces muriéndose de frío entre tablado y tablado. Y si no se tiene suerte es peor,

porque una pausa de dos o más días suele ser fatal para las cuerdas vocales al retomar las actuaciones. Los murguistas a menudo se engripan en pleno carnaval, debido a todo este trajín y a la escasez de horas de sueño. Durante este período y hasta por lo menos un mes después (lapso que se prolonga con el paso de los años llegando a durar hasta el siguiente carnaval) los murguistas sólo pueden «cantar murga», es decir, con la colocación que les permite cantar en tan inhóspitas condiciones. Por lo común de mañana no pueden ni hablar y cuando llegan al local de ensayos, mientras se visten y se pintan para salir, realizan curiosos ejercicios para «abrir la garganta». Estos ejercicios son individuales —cada uno tiene sus métodos y teorías— y consisten por lo general en tomar algo fuerte pero no frío, y emitir unos sonidos terribles que más bien parecen destinados a destruir para siempre toda posibilidad de cantar. La idea parece ser pasarle por encima a la disfonía y derrotarla «de pesado», aunque los murguistas experimentados saben bien que no es con cualquier tipo de grito que se logra el resultado buscado. El sistema podrá no ser muy ortodoxo pero por lo común es efectivo. Es más, la murga no existiría si no fuera por este tipo de práctica. El hecho de «abrir» se da casi en un instante, generalmente por la mitad de la primera actuación de la noche. Recién entonces se empieza a disfrutar del canto y de los momentos en que hay que salir al frente para hacer algún solo.

la música también habla

Les hablará de su infancia
cuando llegue el momento,
sin decirlo en palabras,
sin nombrar al dolor;
bastará con su acento
en la noche estrellada,
en la cuerda de primos
con un pueblo alrededor.[1]

Una vez, en el ensayo de una murga universitaria (aquellas que proliferaron a principios de los ochenta), escuché a un murguista «de verdad» que había ido a mirar y tirar unas líneas (en esos grupos por lo común nadie tenía mucha noción de lo que era una murga) decir una frase que —lo admito— en aquel momento me pareció muy acertada. Dijo más o menos: «Ya no corre más aquello de cantar pa'l costado[2]; ahora se tiene que entender la letra, porque el mensaje bla, bla, bla.» En aquellos tiempos esa idea tenía un sentido especial, ya que comenzaba a gestarse en el carnaval —censura previa de por

[1] Jaime Roos, 'Los futuros murguistas'.

[2] Refiriéndose a la casi dislocación lateral del cuello y la mandíbula inferior de los murguistas —sobre todo los de antes— al cantar.

medio— una corriente netamente opositora a la dictadura entonces reinante, y bueno, además no hay nada malo en que a una murga se le entienda la letra, que después de todo, para algo está. Pero la frase (que representa toda una ideología) tiene una connotación peligrosa en cuanto al mantenimiento de la identidad de la murga como fenómeno original y uruguayo. En efecto, desde que en el concurso oficial se puntúa la «buena dicción» los conjuntos se han visto obligados a abandonar parcial y en algunos casos totalmente la emisión murguera, aquel sonido latoso que caracterizó desde siempre al género. Porque parece que dicha forma de cantar y la «buena dicción», si bien tal vez no necesariamente excluyentes, no suelen ir muy de la mano[3]. Pero resulta que aquel sonido, tan distinto al de un coro «culto» o al de los Beach Boys, por nombrar dos ejemplos difundidos, es tan contestatario como el verso más guerrero. Quien tiene en cuenta sólo el contenido explícito de las letras para decidir qué murgas son conservadoras y cuales no, creo que no entiende algunas cuestiones elementales. Lo mismo puede aplicarse a la canción popular en general.[4]

En cuanto al tema de la «buena dicción» y abandono de la emisión murguera, está el argumento de que la murga debe ampliar su radio de acción, y que para ser aceptada debe transar en ciertos puntos. Puede ser, no digo que no, y además no es cuestión de ponerse a imitar sonidos antiguos que no nos salen naturalmente y quedar como unos ridículos, pero existen, creo yo, caminos intermedios. Por ejemplo, en 'Brindis por Pierrot', Jaime Roos utilizó un coro que suena a estudio de gra-

[3] A esto hay que sumarle un «lindismo» que ha ido ganando terreno últimamente en el carnaval en general y en la murga en particular: voces tiernas, cantores jóvenes y bonitos con el pelo bien cuidado, letras dulces y «poéticas», en el mal sentido de la palabra.

[4] No hay duda que el uso de equipos de amplificación cada vez de mejor calidad ha sido otro factor decisivo en el cambio de la emisión.

bación junto a un solista (el Canario Luna) que chorrea tablado por todos lados; no solamente en lo que atañe al timbre de voz, sino también a las inflexiones del canto. Y, sin salirse de lo estrictamente carnavalero, existen hoy unas cuantas variantes de aquel sonido murguero —que además no sólo está definido por la emisión sino también por el tratamiento dado a las músicas utilizadas y fundamentalmente el *swing* que tengan los arreglos— de las que puede decirse que mantienen la vieja esencia en cuanto a la expresividad, la falta de afectación, la polenta, etcétera. Ciertamente, he escuchado a mucha gente decir que las murgas viejas no le gustan porque no se les entiende la letra (¿tanto más se les entiende a las de ahora? ¿Y quién entiende la letra de una ópera, suponiendo que esté cantada en castellano?). Como si fuera poco, es común que a los detractores de los coros de murga vieja tampoco les gusten los solistas de voz latosa —a los que sí se les entiende perfectamente la letra— y en cambio prefieren los que cantan en un estilo más edulcorado. Realmente, creo que lo de la letra es una excusa para ocultar un rechazo no admitido (ni admisible entre gente «progresista») hacia una forma de canto asociable con el grito del canillita o del feriante o del que vende escobas, es decir, las clases llamadas «populares» o, más despectivamente, «los terrajas».

Para que quede claro: cada murga puede hacer consigo misma lo que se le cante, por lo cual evidentemente aquí no se critica que se abandone la emisión clásica por voluntad propia, pero sí que la murga se vea obligada a ello por una de las posibles interpretaciones de un reglamento poco claro. Quien debe definir si una forma —nueva o vieja— de cantar es válida o no, debe ser el público, con el paso de los años, y no un profesor de literatura o algún crítico de cine invitados a último momento a ser jurados de carnaval porque no había nadie idóneo que agarrara ese viaje.

lo visual

Aunque la mona se vista de seda,
mona se queda.[1]

Hemos hecho hincapié en lo que se refiere a los textos y a la música, pero la murga es un espectáculo netamente audiovisual. Esto se pone en evidencia al escuchar grabaciones con actuaciones de murgas en vivo. Suelen ser bastante aburridas.

Cuando los murguistas cantan no están quietos. En primer lugar está el baile. Existe un baile clásico del murguista, y otro del director. Este último se desplaza permanentemente por todo el escenario, delante de la murga, en una danza que tiene elementos de mímica y puede resultar algo payasesca. Hay momentos en que afloja un poco la mano, especialmente cuando vienen partes musicalmente complicadas en las que es necesaria su presencia en el centro del escenario. Por supuesto que todo esto varía muchísimo de un director a otro. En cuanto al baile del murguista, realmente no me imagino una descripción que dé una mínima

[1] Refrán popular.

idea de cómo es. Puedo decir que, mientras canta, está todo el tiempo llevando el ritmo con el cuerpo, quedando a veces en equilibrio en un pie, y utilizando mucho los brazos y las manos para apoyar la expresividad del canto. En determinados ritmos, como la marcha camión, los movimientos parecen hechos en «cámara lenta». Pero aparte de este baile en el lugar, existen ciertas figuras clásicas (trenzas, ruedas, ochos, etc.) que se realizan sobre todo cuando en el salpicón o en los cuplés hay tramos cantados por los solistas. Y por último está la puesta en escena, que implica todo lo que la murga hace más allá del baile espontáneo (las figuras de que hablamos recién pueden considerarse parte de dicha puesta). Aquí vemos agrupamientos del coro en un extremo del escenario y desplazamientos a lo largo formando distintas figuras —además de toda la parte gestual—, todo ello relacionado, obviamente, con lo que se está cantando. Cada murga tiene su estilo de puesta en escena, pero podemos decir que recién ahora (1998) se está empezando a concretar en este aspecto un lenguaje que no atenta contra la idiosincracia básicamente desfachatada de la murga.

Tanto para los tablados como para el concurso la murga se maquilla, aunque la expresión utilizada no es «maquillarse» (que tal vez suena demasiado femenino) sino «pintarse la cara». El hecho de maquillarse uno mismo tiene algo de místico; la pintura es, más que el traje, lo que diferencia al murguista del público, y sobre todo, de sí mismo cuando no está actuando. Tradicionalmente se usaba una base blanca que abarcaba todo el rostro (comprendidos párpados y frente), con detalles de color pintados encima. Los materiales utilizados eran vaselina y tierras de colores. Hoy se utiliza toda la gama de productos para maquillarse (incluidos apliques que se pegan) y, en el caso del Teatro de Verano, se recurre casi siempre a técnicos profesionales. El último toque suele darlo la brillantina.

Los murguistas podremos ser muy críticos, pero siempre damos la cara...

Los trajes se renuevan cada año y son el principal gasto fijo que tiene la murga. El vestuario es diseñado especialmente desde el calzado a la punta del gorro. Las telas utilizadas suelen ser coloridas y/o brillantes. Las lentejuelas cumplen aquí la misma función que la brillantina en el maquillaje.

Existen, como en todos los aspectos del carnaval, criterios cuantitativos que a veces priman sobre los cualitativos para juzgar un vestuario. Lo mismo ocurre con el maquillaje. Y no me refiero sólo al concurso, sino a la opinión general. Cuanto más grande sea el gorro, más anchas las hombreras, más numerosas las lentejuelas y más superficie esté cubierta por el maquillaje, mejor. Es así que en el Teatro de Verano se ven pelos y manos pintadas y sombreros tan grandes que sólo se pueden usar en una parte de la retirada.

Últimamente se está valorizando el uso de materiales de deshecho como parte del vestuario. Éstos pueden ser restos de envases o de juguetes o de lo que sea, los cuales se pintan y se pegan a la base del traje. He visto resultados asombrosos logrados con estas técnicas.

En cuanto al diseño, pueden estar todos vestidos iguales (a lo sumo variando los colores de un murguista a otro) o tener cada uno un diseño distinto, dentro de ciertos criterios. Se suele diferenciar de algún modo los trajes de la batería. El director se vestía tradicionalmente de frac negro, con galera, y llevaba una batuta. Hoy en día la cosa es más libre, pero casi siempre se realizan «fantasías» sobre el mismo tema. Los cupleteros, por su parte, llevan un traje —y a veces un maquillaje— acorde con el personaje que representan.

Es común que la murga salga «vestida de algo», es decir, con un diseño basado en un tema común. Me explico: pueden disfrazarse de brujas, o de animales, o de piezas de ajedrez, o de lo que sea.

Como con las letras o el canto, aquí también se da la discusión de si un traje es murguero o no. Sólo que aquí los criterios son tan amplios (cada vez más) que resulta mucho más difícil definir cuándo un vestuario está acorde con la categoría murga. A grandes rasgos, se puede decir que un traje es murguero (o mejor aun, carnavalero) cuando tiene cierto tono más paródico que imitativo. Vale decir, si un tipo sale vestido de caballero medieval, es preferible que tenga una cacerola en la cabeza y no un yelmo «copia fiel del original». Digo yo, no sé.

tipos de murga

Da lo mismo el que labura
noche y día como un buey
que el que vive de las minas
que el que mata, que el que cura
o está fuera de la ley.[1]

En la actualidad se da a menudo que ante determinado espectáculo mucha gente comente «Está bien, pero no es una murga». Los reparos van desde el hecho de que se canta poco y se habla mucho, pasando porque la actitud en escena es muy «teatral» y poco «carnavalera», —aunque pocas veces (creo que dos) vi que alguien intentara siquiera precisar el alcance de esos términos— hasta la forma misma en que se canta: «Más que una murga, es un coro de iglesia». También se critica a las murgas que no hacen reír cantando, es decir, que buscan la risa a través de chistes cortos hablados, tipo «*¿sabés cómo le dicen a Fulano...?*» o similares.

Al público, a los periodistas y a los propios murguistas nos encanta clasificar las murgas. El caso anterior las separa en *murgas* y *murgas que no son murgas*. Pero hay muchos otros

[1] Enrique S. Discépolo, 'Cambalache'.

criterios de clasificación que dividen a las murgas en dos bandos, los cuales, según el criterio empleado, no son exactamente coincidentes. Por un lado, se las clasifica en «Murgas de La Teja» y «Murgas de La Unión». Esto resulta, obviamente, de los barrios que generaron supuestamente esos dos estilos. Las diferencias van desde la ubicación de la murga en el espectro político del país en épocas en que el carnaval estuvo más partidizado que ahora, a distintos criterios estéticos. En los ochenta, las murgas de La Teja eran claramente asociadas con la izquierda, y las de La Unión con la derecha. En los noventa esa frontera se ha desdibujado, y sería difícil descubrir a qué grupo pertenece una murga leyendo las letras. Todas hablan de temas como el hambre, la desocupación e incluso los desaparecidos. Se suele asociar a las murgas de La Unión el humor grueso, los chistes verdes. Pero hoy ese tipo de humor aparece también en algunas murgas de La Teja, así como hay murgas de La Unión que prescinden de él. Se asocia a las murgas de La Unión con una emisión precisamente más murguera, más de murga vieja. Esto sigue siendo cierto en parte, aunque cada vez menos. Los vestuarios más costosos y con mucha lentejuela, telas importadas y enormes gorros suelen verse más en las murgas de La Unión. Éstas, por otro lado, suelen formarse con los segundos a la izquierda del público, los sobreprimos en el centro y los primos a la derecha. En las murgas de La Teja, salvo excepciones, dicha formación se invierte. De todas las diferencias, la más notoria es la que se refiere al sonido; las murgas de La Unión destacan mucho más la función de los sobreprimos-tercias, suelen tener ritmos más vertiginosos y estribillos más sabrosos. La puesta en escena, en cambio, fue durante los años ochenta más explotada en las murgas de La Teja, aunque ahora esta diferencia se ha disipado. En fin, hay como un estereotipo de cada uno de estos dos grupos de murgas que como todo estereotipo casi nunca se ve reflejado

por los casos concretos. Existe además una confusión entre los términos «murga vieja» y «murga de La Unión». En realidad, si uno escucha murgas viejas o ve fotos, la diferencia entre La Teja y La Unión no aparece. En cambio sí se evidencian diferencias con las murgas de ahora, sean del barrio que sean. Aparte de la constatación objetiva de que antes se tocaba y cantaba con más parsimonia que ahora, las murgas viejas eran más sencillas, tanto a nivel visual como sonoro. La impresión es que no requerían ni la mitad de los ensayos que son necesarios ahora. Los solistas cantaban más liso, sin dar la sensación de estar compitiendo por la mención a la mejor voz del carnaval. Lo mismo ocurría con las letras. Pensándolo bien, tal vez ésa sea la diferencia esencial entre las murgas de antes y las de ahora.

Por otro lado, existe actualmente un montón de murgas que por su origen y características no son ni de La Teja ni de La Unión, y que forman un conglomerado sumamente heterogéneo denominado habitualmente como «murgas de la nueva propuesta» o similares. Es difícil caracterizar a este grupo debido a dicha heterogeneidad. Suelen ser conjuntos integrados por gente joven a muy joven; por lo general tienden más a la organización cooperativa que a la forma «con dueño» (más bien característica de La Unión) aunque el cooperativismo no se toma como una bandera como sucedía y sucede aún, a veces, con las de La Teja. Por lo común estas murgas le dan gran importancia a la puesta en escena. Aparte de éstos y tal vez algunos factores más que se me escapan, las diferencias de estilo son tan grandes que considero erróneo colocarlas a todas en la misma bolsa, hecho que supongo que obedece a que en cierto modo aún se está esperando ver hacia dónde apunta cada una de ellas antes de considerarlas de estilos diferentes.

Hay en la calle verdades absolutas que supuestamente definen a la murga pero que no están ni estuvieron nunca en

ningún reglamento, y que son citadas implacablemente por la gente cuando quiere tirar abajo una propuesta que escapa a la norma general. Aquí no entran los jurados en juego, ya que el reglamento es bastante vago y se limita a decir por ejemplo que la parte cantada debe ser notoriamente superior en extensión a la parte hablada, pero sin especificar minutos o porcentajes. Tampoco se menciona nada sobre el estilo de canto, el tipo de arreglos o la emisión a utilizar. Y en cuanto a la teatralidad, si bien a veces uno puede tener la sensación más o menos clara de que a una murga «le falta barro» y suena o se ve demasiado delicada, fina o excesivamente medida en su expresividad, bueno, eso en última instancia es cuestión de gustos y allá ellos si les gusta hacer eso sobre todo si haciéndolo les va muy bien con la gente, con el concurso y consigo mismos. Algo similar puede decirse del otro extremo: hay gente, con la cual en lo personal discrepo frontalmente (y estoy seguro que la mayoría de los integrantes de las murgas más «teatrales» o «finas» también discrepan) que opina que las murgas que mantienen un estilo visual y sonoro más tradicional no cantan sino que gritan, que no se les entiende la letra y que se han estancado en el tiempo, y toda otra sarta de respetables conceptos. Sin embargo estas murgas también cuentan con su público, y también les va bien en todos los aspectos antes mencionados. Incluso creo que gran parte de la gente, no sé cuánta pero mucha, está más allá de esta discusión que por repetida ya se está volviendo un poco absurda, y se limita a disfrutar de los espectáculos sin cuestionarse si están o no ajustados a las exigencias del concurso o si están o no aportando algo nuevo a la evolución del género. No digo con esto que no sea útil detenerse de vez en cuando a ver dónde está uno parado, pero por lo menos sería interesante cambiar de vez en cuando el ángulo de enfoque, para no aburrirse. Pero para no perder la costumbre, agreguemos un poco de sal al guiso. Nada más falso, hipó-

Hace algunos años nadie habría adivinado que esta foto es de una clásica murga de La Unión (Don Timoteo, 1997).

crita y grotesco que la caracterización de las murgas en «conservadoras» y «renovadoras». Éste es el último grito en materia de análisis de estilos. Realmente, analizando las actuaciones de distintas murgas veo que casi todas tienen muchísimas características que las ubicarían a uno u otro lado de la línea divisoria. Y todas, a su manera, tratan de evolucionar cada año, y las que en algún momento fueron más «renovadoras» suelen tener períodos en que repiten de un año a otro un mismo esquema. Eso es natural, sobre todo si se tiene en cuenta que los encargados de marcar el rumbo estético de una murga son gente que trabaja en cualquier otra cosa durante todo el año y a veces se les viene febrero encima y apenas si tienen tiempo de lograr un resultado digno. Pero es bueno tener en cuenta que títulos como «renovador», «progresista» o «creativo» no son vitalicios y deben ser revalidados permanentemente.

Por último, no hay que olvidar la clasificación de las murgas en «chicas» y «grandes». Ésta obedece a varios factores: lo numerosa que sea la hinchada, lo antiguo que sea el título, la cantidad de primeros premios ganados —sobre todo si es en los últimos años—, lo económicamente poderosa que sea la murga, y la experiencia que tengan sus integrantes. He escuchado más de una vez que las murgas grandes «se paran» distinto a las murgas chicas. Creo que hay algo de cierto en eso, y me recuerda a la diferencia entre la actitud de un arquero experimentado que ya no tiene que demostrarle a nadie lo bueno que es (por más que en ese partido ya le hayan hecho tres goles) y un arquero joven que sabe que un error le puede costar el puesto. La actitud de las murgas chicas es algo así como «sí, somos nuevos pero miren qué bien que estamos», mientras que la de las grandes sería más bien «no estamos muy bien, pero somos tan grandes que eso no importa». Imagínense si la murga grande llega a estar bien.

Tal vez el mayor enemigo de las murgas chicas sean ellas mismas. Y el de los goleros también.

la profesionalización

Y aunque digan que no soy un escritor
ni un poeta, no me importa, soy cantor,
y mis letras no persiguen
la posteridá sino la claridá:
quiero que toda la gente entienda
siempre mis mensajes sin dificultá,
y no sólo las estupideces
que en los jingles tengo que vociferar
pa poder morfar.[1]

Solemos oír, a veces en tono de elogio y otras veces —las más— como dolida crítica, que el carnaval se ha profesionalizado. Eso es, por otra parte, cierto. El asunto es: ¿a qué nos referimos al hablar de profesionalización? El concepto suele interpretarse de dos maneras distintas; una que se refiere a lo económico y la otra a lo artístico. También se suele opinar que ambas interpretaciones son poco menos que opuestas, y casi todo el mundo está de acuerdo con dicha profesionalización sólo cuando se trata de la última acepción. Pero ¿será tan así? La gente que festeja el «excelente» nivel de los espectáculos (especialmente en cuanto a vestuarios, bailes, escenografías gran-

[1]Leo Maslíah, 'Artistas profesionales'.

diosas, voces espectaculares con mucho vibrato y en fin, todo un arsenal de fuegos artificiales) ¿piensa que eso no tiene que ver con el dinero? El creer que unos amigos que se juntan en la esquina puedan, de la noche a la mañana, decidir salir en carnaval y armar un espectáculo de ésos peca de extrema ingenuidad. Todo eso —todo: los trajes, las escenografías, las luces y el humo, pero también las voces, los chistes y las puestas en escena— cuesta plata; miles y miles y miles de dólares; a veces unos cuantos centenares de salarios mínimos nacionales. Es difícil dejar de notar una especie de incongruencia entre esa admiración de la que hablábamos y afirmaciones como «se ha perdido la esencia», «antes se salía por amor a la camiseta», «antes había un tablado en cada esquina», etcétera. Bueno, señores, si ustedes quieren ver esos trajes, disfrutar de todo ese colorido y despliegue, bueno, olvídense de los tablados de barrio, de las entradas baratas y hasta de la tan mentada «esencia» (que nadie explica en qué consiste) porque esos dos carnavales, simplemente, son incompatibles.

¿De cuánto hablamos, exactamente, cuando nos referimos a la profesionalización a nivel económico? Repasemos un poco cuáles son las entradas y salidas que tiene una murga.

Por un lado, se recauda dinero a través de la propaganda. Ésta consiste en menciones en el libreto (especie de revista por lo común humildemente impresa donde figuran la ficha técnica del conjunto, las letras e, intercaladas, las menciones publicitarias). Éstas van desde pequeños avisos que salen, por ejemplo, cincuenta pesos (unos cinco dólares al cambio de febrero de 1998) a grandes auspiciantes que pueden llegar a poner varios miles de dólares, aunque por lo común no superan los mil. En este último caso, además, se le otorga a la empresa que puso el dinero la presencia en el desfile inaugural a través de un pasacalle con su nombre y menciones habladas —o en algunos casos cantadas— en las actuaciones. Aparte de esos ingre-

sos está, obviamente, lo que se cobra por las actuaciones. Esta cifra es variable, pero para dar una idea digamos que anda entre tres y cinco mil pesos por tablado. Un último tipo de ingresos son los premios que la murga pueda obtener por el desfile o por el concurso del Teatro de Verano. Este último es el más importante (una murga de mitad de tabla —que se ubica cerca del décimo puesto en el Concurso— cobra unos cinco mil dólares) y no existe gran diferencia entre lo que cobra el que gana y los que no ganan. Al menos en relación a las diferencias que suelen existir en otros concursos.

En cuanto a los egresos, se encuentra en primer lugar el costo de las telas y otros materiales con que se confeccionan los trajes, gorros, escenografía (si la hay) y objetos de utilería. En segundo lugar, están los gastos que genera cada actuación. Habíamos dicho que cada murga cobra una cantidad fija por tablado. De ahí se resta lo que cobra el ómnibus o camión (entre el cinco y el diez por ciento) más algún porcentaje mínimo por gastos administrativos de DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares del Uruguay), que es quien regula las contrataciones. El resto se divide según distintos criterios que van desde un reparto equitativo entre los integrantes y técnicos de la murga hasta una paga diferenciada según criterios estipulados previamente al carnaval. Las murgas pueden ser cooperativas, en las que el Director Responsable es un integrante más con la función específica de representar a la murga en DAECPU y poner su firma al hacer la inscripción en la Intendencia, por ejemplo, o pueden responder a un esquema más empresarial, tirando a veces hacia lo medieval; en estos casos al Director Responsable se lo llama «dueño» (de hecho, la propiedad del nombre de una murga es hereditaria al igual que una casa o un auto) y arregla directamente con cada murguista lo que le va a pagar y qué tan atado está éste a la murga en cuestión; es decir, se da una especie de con-

trato verbal de exclusividad que puede no tener fecha de finalización. Tanto técnicos como integrantes (en los primeros es lo más habitual) pueden recibir una paga fija antes o después de carnaval. Cuando se trata de integrantes, esta «prima» puede llegar a varios miles de dólares en casos excepcionales. A veces el dueño, si es alguien influyente, les consigue además algún trabajo para el resto del año. En cuanto al dinero de los premios, se establece previamente qué destino se le va a dar. Se puede repartir entre todos, o guardar una parte para el año siguiente, o se puede quedar el dueño con él, o las combinaciones que se les ocurran.

Por lo general, las murgas, más allá de cómo se autodefinan, suelen estar ubicadas en algún punto medio entre ambos extremos.

Nadie hace mucho dinero saliendo en carnaval. Lo que se cobra es una ayuda, a veces importante, para equilibrar un poco los gastos del mes, y con suerte de los dos o tres meses siguientes a febrero. Incluso los dueños de los conjuntos no ganan tanto como para justificar los riesgos económicos que corren. Evidentemente a algunos les va mejor que a otros, pero todo dentro de ciertos límites. Las primas más altas de las que he oído hablar alcanzan apenas para comprar un auto usado, por ejemplo.

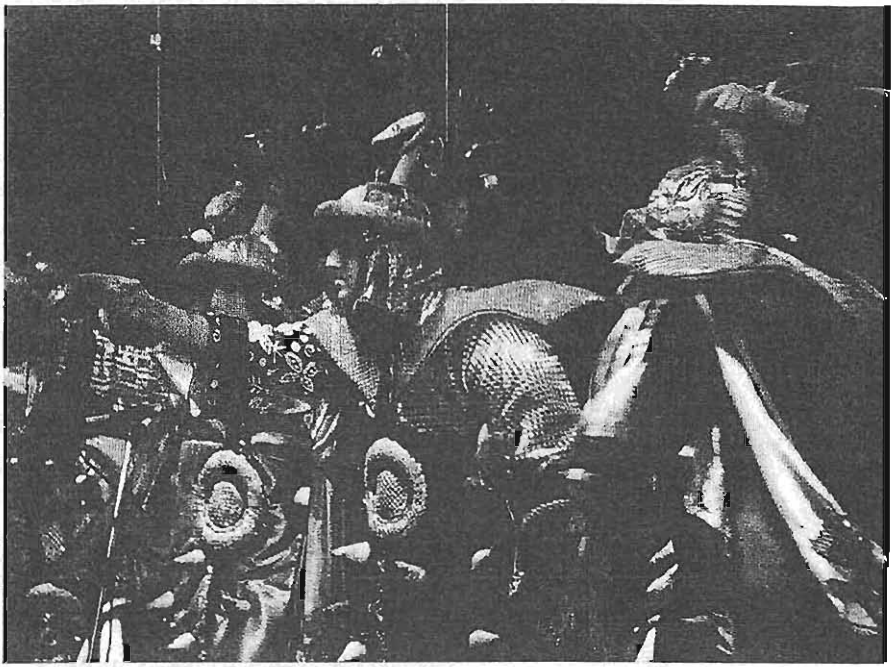
Mucho es lo que se ha hablado y se seguirá hablando acerca del tema de la profesionalización. Tal parece que es el gran problema del carnaval actual, aunque eso no sé de dónde lo sacan. Son mucho más graves la falta de creatividad, la repetición de los mismos chistes por distintos grupos en el mismo carnaval —o, lo que es peor, por el mismo grupo en distintos carnavales—, o la separación casi esquizofrénica entre lo «serio» y lo «gracioso» de que adolecen tantos libretos. También podría citarse a título de ejemplo la reiteración permanente de los mismos cinco o seis conjuntos en las programaciones de los

tablados, lo cual favorece a aquellos hinchas incondicionales que gustan de ver veinte veces a su conjunto predilecto (con todo el derecho del mundo) pero perjudica a los que prefieren tener un pantallazo general de lo que es el carnaval de ese año. Pregunta: ¿alguien hizo una encuesta, un estudio de *marketing* para ver cuál de los dos grupos es más numeroso? Respuesta: curiosamente sí, no una encuesta verdadera pero sí una suerte de muestreo amateur, que es citado por los dueños de los escenarios cada vez que un periodista toca el tema. Ellos dicen sencillamente que en el tablado la gente les pide a tal o cual grupo. Claro, el problema es que justamente ese muestreo está hecho adentro del tablado, y la gente que quiere ver a los demás conjuntos no está allí, porque para qué va a estar si ahí no los puede ver. Esos van al Teatro de Verano una o dos veces en febrero, si tienen plata, y en caso contrario se van a pasear por la rambla.

No estamos negando aquí que hay conjuntos con mucho más convocatoria que otros. Lo que sí planteamos es que la variedad por sí misma también es generadora de convocatoria, y si no pregúntenle al dueño del supermercado de la esquina, por no mencionar los *shoppings*, la feria de Tristán Narvaja o la TV por cable. Ahora bien, no hay que pensar que por el hecho mágico de hacer una programación variada se va a llenar el tablado todos los días. Más probable es que no se llene nunca y sea un fracaso económico. Porque resulta que la gente que gusta de programaciones variadas ya se fue (o se está por ir) del carnaval, se olvidó de que existe y si se acuerda es para hablar mal de él; fueron expulsados y no los vamos a traer de un día para el otro. Tampoco los vamos a traer bajando el precio de las entradas, porque no se fueron por eso. Al menos, no exclusivamente. Lo que sí podemos hacer los carnavaleros es no sacar a la calle grupos que pueden divertir mucho a algunos jurados porque nunca vieron carnaval (o aburrirlos porque sí

vieron, pero no se sienten amparados por el reglamento para sacarle puntos a un conjunto que se copia a sí mismo todos los años), pero que evidencian sus esquemas reiterados año a año ante un público que cada vez bosteza más y aplaude menos, o lo hace mecánicamente porque llegó «la parte en que hay que aplaudir» y se emociona mecánicamente porque llegó «la parte en que hay que emocionarse».

Pero volviendo al tema de los costos, es evidente que se pueden hacer cosas buenas con poca plata. Todos los años aparece alguna murga (o alguna agrupación de cualquier otro género) que así lo demuestra. Cuando esto ocurre, suele hablarse de «el espectáculo más original de carnaval», de «un derroche de creatividad», de «una demostración de ingenio y talento», de «savia nueva para la fiesta de Momo» y frases por el estilo. Alguna vez, incluso, a alguno de estos conjuntos le ha ido bastante bien en el concurso. Pero sólo en la categoría de Humoristas la originalidad y el ingenio (si bien sumados a un vestuario no fastuoso pero sí humillantemente abundante) han pasado a ser ingredientes necesarios para el éxito, tanto a nivel de concurso como de cantidad de contratos. Éste es un tema que ha dado mucho que hablar. Por ejemplo, en el rubro Vestuario, que es donde se evidencian a primera vista las diferencias económicas, el reglamento de murgas indica expresamente que se tendrá más en cuenta la creatividad que el lujo. También dice que el vestuario de murga debe tener brillo y colorido. Por lo cual no es justo achacar toda la responsabilidad a los jurados cuando se agarran de esa frase para dar buenos puntajes exclusivamente a los vestuarios que valen decenas de miles de dólares, ya que estos suelen tener más brillo y colorido (sobre todo más brillo) que los vestuarios «baratos». En este caso, la cantidad prima sobre la calidad. Sin embargo ha habido vestuarios baratos, a veces incluso sin nada de brillo ni colo-



rido, que han sacado máximo puntaje. Ojo, no estoy diciendo que el ser barato sea un mérito de por sí. Por cierto que hay vestuarios baratos y espantosos; eso nadie lo pone en duda. Es más, no siempre pero sí muchas veces los buenos diseñadores —según los criterios imperantes— vienen asociados a los vestuarios lujosos, pero no por culpa de ellos, sino porque tanto uno como otro (diseñador y vestuario) son económicamente accesibles para la misma gente. Podríamos resumir el tema diciendo que un vestuario bueno y económico *puede* llegar a tener un puntaje alto si casualmente los jurados que entienden en ese rubro conocen su oficio y saben de carnaval, siendo además personas valerosas, de una moral elevada y con cierto desapego a los bienes materiales, mientras que un vestuario caro tendrá casi con seguridad el máximo, aun cuando sea de notorio mal gusto, casi independientemente de quiénes sean

La competencia hace que los diseñadores se esmeren cada vez más en su búsqueda de la originalidad.

los jurados. Cabe destacar, no obstante, que en los últimos años se nota una tendencia a aplicar criterios que parecen vincular el puntaje más a la calidad que al precio de lo realizado. Que les dure.

la prensa

f. Máquina que sirve para comprimir, y cuya forma varía según los usos a que se aplica.[1]

que si usted es periodista de carnaval empezó a leer el libro por acá. Es lógico; los periodistas se pasan hablando de los conjuntos y de las estrellas de carnaval, pero nadie habla nunca de ellos. Trataremos de subsanar esa terrible omisión.

Como en el fútbol, existe alrededor del carnaval todo un enjambre de comentaristas, reporteros y analistas, que conforman en este caso «la prensa carnavalera». El paralelismo con el fútbol es notable. Los reportajes, los comentarios, el tono de voz y hasta el vocabulario utilizado por los comentaristas —y por los entrevistados—, las tandas publicitarias, el encare general que se le da al concurso como un evento más deportivo que artístico (no sólo por parte de la prensa), todo eso sumado a la presencia de tribunas colmadas de carteles y banderas que identifican a las distintas hinchadas, la identificación de los conjuntos con distintos barrios de Montevideo,

[1] Primera definición de «prensa» del diccionario de la Real Academia Española (21ª edición).

todo contribuye a confundir las dos grandes pasiones populares del Uruguay. Ni que hablar de todos los himnos clásicos de los cuadros de fútbol, que son cantados por murgas, a diferencia de los himnos y marchas oficiales, que son tan uruguayos como Tarzán.

Los periodistas cumplen diversas funciones. Básicamente están los que hacen reportajes (en los ensayos, en los tablados o en el «pedregullo»[2]) y los que comentan las distintas actuaciones en el certamen oficial. Muchos de ellos han conocido «la arena del circo de Momo» (expresión digna de un periodista carnavalero) desde adentro, es decir, con un disfraz y con la cara pintada; otros fueron miembros del jurado del concurso oficial o en otros como ser el llamado Carnaval de las Promesas (donde los actores son niños o adolescentes que imitan a los adultos) o en algún concurso de murgas del interior del país. Pero todos, en algún momento, opinan; con elegancia tratan de no hablar de lo que no saben, limitándose a analizar rubro por rubro la actuación de los diversos conjuntos y a dar una opinión personal de lo que les pareció. Sin embargo, grandes analistas han sabido patinar como si el piso estuviera lleno de cáscaras de banana al comentar por ejemplo los aspectos musicales de una actuación, utilizando erróneamente términos como armonía, altura, tiempo, etcétera. También los he visto alabando arreglos corales supuestamente maravillosos y que en realidad no son más que la reproducción del arreglo original que tenía la canción que se utilizó, lo cual es completamente aceptable en el carnaval, sólo que habría que apuntar mejor a la hora de otorgar laureles. Similares confusiones suelen ocu-

[2] Zona del Teatro de Verano donde se venden chorizos, hamburguesas, cigarrillos y bebidas y por la que deben pasar los conjuntos que terminan de actuar antes de subirse al camión para irse. También se usa con el sentido de «el lugar donde se generan y trasmiten los chismes carnavaleros».

rrir al hablar de cosas como «originalidad» y «poesía». Aunque obviamente tienen una cuota de responsabilidad, es de hacer notar que para ser un comentarista carnavalero «completo» habría que cursar varios años de estudios sobre temas de la más diversa índole, debido a la enorme amplitud del asunto a ser analizado. Un periodista así debería dominar temas que van desde la música al teatro, desde el baile al maquillaje, desde la poesía al humor en sus diversas facetas, pasando por la sociología, la antropología cultural (y tal vez un poco de astrología y algo de defensa personal) y quién sabe cuántas disciplinas más, con todas las ramificaciones que admiten estos términos, y además, claro, saber de carnaval. Es decir, saber qué quiere decir la palabra «baile» cuando se habla de parodismo o cuando se habla de candombe, o aceptar que no significa lo mismo «cantar bien» en una murga que en un grupo de humoristas o en cualquier otra manifestación del canto universal que a usted se le ocurra en este momento. Ni que hablar de que, para ser jurado, también sería conveniente dominar todos estos temas. Si bien puede parecer utópico, no estaría de más intentar aproximaciones a ese ideal por medio de charlas y debates sobre distintos temas donde participaran carnavaleros, periodistas y además gente ajena al carnaval, para no quedar encerrados siempre en los mismos círculos viciosos. Aunque claro, es probable que tales charlas debieran suspenderse por falta de público.

Prácticamente todos los medios de prensa serios dedican durante los meses de enero y febrero y parte de marzo una página fija o al menos notas esporádicas a temas carnavaleros. Varias radios tienen programas dedicados exclusivamente al carnaval que comienzan a emitirse por lo general unos meses antes —y alguno dura todo el año—. El concurso oficial es trasmitido directamente al menos por dos emisoras (número que varía de un año a otro). La televisión, fiel a su tradicional y

reconocida postura en defensa de la cultura uruguaya, hace como que el carnaval no existe. A lo sumo se trasmite el desfile inaugural. Y una vez hubo un programa que, pasada la zafra, trasmitía actuaciones en estudio de algunas agrupaciones. Se llamaba **Carnaval en Concierto** y, como su nombre lo indica, tenía una estructura que más bien se parecía a la de un programa de música «clásica», con un presentador serio y todo. El resultado era un poco extraño, con un sabor involuntario a Les Luthiers. En los años 97 y 98 se realizó en el canal de cable municipal una interesantísima serie de videos sobre diversas agrupaciones. Esto demuestra que el carnaval y la pantalla chica no son necesariamente contrapuestos.

Los periodistas de carnaval tienen un interesante código que intentaremos traducir a continuación, para que el público no habituado pueda comprender con mayor exactitud sus comentarios:

—*Murga La Bergamota está entreverada en el segundo pelotón.*
(No está mal, pero ni sueñen con que pueden ganar).

—*Nos atrevemos a afirmar que La Bergamota está entre las de arriba.*
(De veinte murgas, La Bergamota está entre las primeras dieciocho).

—*Meritoria labor de estos muchachos.*
(Muy simpáticos, pero ni pican. Del decimoquinto para abajo).

—*Seguramente los veremos en la segunda rueda.*
(No sabemos si pasan a la segunda rueda).

—*Nadie se extrañe si llega a las posiciones de privilegio.*

(Aunque tal vez lo merezcan, sería realmente muy extraño que alcanzaran una buena ubicación).

—*El coro cantó bien.*

(El coro cantó bien, pero no mucho).

—*No ponemos en duda la honorabilidad del jurado.*

(No tenemos pruebas contundentes de que el jurado sea corrupto).

—*Y... La Bergamota siempre es La Bergamota.*

(Este no es precisamente el mejor año de La Bergamota).

—*El coro tuvo desajustes.*

(El coro es espantoso).

—*No sabemos si pasan a la segunda rueda.*

(Definitivamente no pasan a la segunda rueda).

(Al final de la 1ª rueda) —*Esta es una categoría difícil.*

(Después de ver todas las murgas, no tengo la menor idea de quién puede ganar).

(Al final de la 2ª rueda) —*Personalmente pienso que La Bergamota es la que está más redonda.*

(Un jurado amigo me pasó el dato de que gana La Bergamota).

la murga y la música popular

Carnaval les regaló su manto
Su estampa se vuelve canción[1]

El vínculo entre la murga y otro tipo de músicas ha sido tradicionalmente unilateral, es decir, la murga (además de las melodías que adapta año a año para su repertorio) ha tomado prestados otros elementos de un sin fin de géneros. Así se conformó la tímbrica actual en lo que se refiere a instrumentación, así se crearon, por imitación y lentas transformaciones posteriores, los ritmos más característicos de la murga y se siguen creando hoy otros, que aún no han perdido su nombre (por ejemplo: merengue, plena, rock) pero que al ser ejecutados por una batería de murga adquieren un color y un aire característicos que hacen que parezcan desde siempre pertenecientes al género.

Seguramente la primera manifestación de la murga fuera del carnaval fueron los himnos de los cuadros de fútbol. Este hecho, al que no se le suele dar mucha importancia, ha contribuido tal vez de forma fundamental a que determinados ele-

[1] Jaime Roos, 'Brindis por Pierrot'.

mentos de la murga como lo son la tímbrica —vocal e instrumental—, los ritmos, los criterios arreglísticos, etcétera, fueran conocidos hasta la familiaridad por personas que no acostumbraban ir a los tablados. (Los discos editados por algunas murgas siempre quedaron confinados al público más entusiasta, y así sigue siendo hasta hoy.)

En 1969 apareció en el repertorio de Los Olimareños un par de «canciones carnavaleras», ('A mi gente', de José Carbajal, y 'Al Paco Bilbao', de Ruben Lena) que iban acompañadas por una verdadera batería de murga. El ritmo usado era en primera instancia el candombe, o, si se prefiere, el candombeado, derivación murguera de aquél. Más tarde el mismo dúo, en coautoría con el poeta Ruben Lena, editó un disco, **Todos detrás de Momo**, todo hecho con las voces y guitarras del dúo y batería de murga, con una temática carnavalera en sentido amplio. Este largaduración es una enciclopedia acerca de cómo se tocaba la batería a principios de los setenta, e incluso en una de las canciones ('Los cabezudos') aparece un lararеo donde se aprecia perfectamente la emisión de los murguistas de la época (por más que fue cantado por los percusionistas). **Todos detrás de Momo** fue —y sigue siendo— un disco totalmente vanguardista, donde distintos elementos del carnaval y de otras vertientes son reelaborados con total libertad y respeto.

En 1977 Jaime Roos abre su primer disco (**Candombe del 31**) con el tema 'Cometa de la farola', que es la primera murga pop. El acompañamiento es una batería americana, un bajo eléctrico y una guitarra en la que las cuerdas eran pulsadas y no rasgueadas. La letra no habla de temas carnavaleros. El único elemento reconocible de murga es el ritmo (marcha camión). Según recuerda Jaime, el concepto de «murga pop» y esa forma de tocar la marcha camión en guitarra fueron desarrollados junto a otros músicos de la llamada Generación del 73. La murga pop no llegó a ser un género muy amplio, pero

cada tanto a alguien se le ocurre componer un tema dentro de esos parámetros ('Varios nombres' de Hugo Fattoruso, 1986, 'Cara a cara' de Mariana Ingold, 1986, 'Terapia de murga' de Ruben Rada, 1991, 'Amor profundo' de Alberto Wolf, 1997, donde el ritmo es más tirado al candombeado).

Mientras tanto, en el año 78, Omar Romano graba junto a Los del Altillo el exitoso disco **Carnaval**, que incluye básicamente canciones sacadas del carnaval (viejos saludos y retiradas), y rescata temas del repertorio murguístico de Los Olimareños (por entonces prohibidos) cantados por una voz solista no murguera y un coro de murguistas de verdad. Este disco contribuyó a incorporar a la murga como un componente más de nuestra música popular. Por otro lado, Los del Altillo sirvieron de modelo a muchos otros grupos («minimurgas») que se dedicaron a interpretar repertorios murgueros antiguos así como canciones de otros géneros que se pudieran adaptar a ese estilo interpretativo.

Jaime Roos, por su parte, va incorporando a sus canciones murgueras cada vez más elementos extraídos del carnaval (coro, batería de murga, solistas), en una seguidilla de *hits* cada vez mayores que culmina con 'Brindis por Pierrot' (1985), uno de los temas más exitosos de la historia de la canción uruguaya. El cantante era el Canario Luna, conocida tercia del carnaval, quien a partir de ahí se proyectó como solista.

Los caminos abiertos por Los Olimareños, Jaime Roos y a su manera también Los del Altillo, prepararon la plena inserción de la murga como un género dentro del movimiento que se llamaría «Canto Popular», a fines de los setenta y principios de los ochenta. 'A redoblar', de Rubén Olivera y Mauricio Ubal, fue todo un himno de esa época. Otras «murgas» exitosas fueron 'La murguita' (de Percovich y Luzardo, cantada por el Grupo Universo) y 'Baile de más caras', de Jorge Lazaroff, interpretada por Los que Iban Cantando. Todo esto llevó a un inter-

cambio de gente que habiendo comenzado su carrera ya sea en el carnaval o en la música popular se pasara de un lado a otro, lo que tuvo su incidencia en ambos campos, pero especialmente en el que ahora nos interesa, la murga, ya sea a través de un cambio en los criterios arreglísticos o de elección de repertorio musical como de diferentes maneras de encarar las letras. También hubo una influencia similar —en lo letrístico y en lo escénico— por parte de gente de teatro que tuvo sus breves o prolongadas experiencias carnavaleras. Las murgas empezaron a utilizar en su repertorio músicas que originalmente habían sido compuestas con ritmo de murga (fuera del carnaval). En 1988 y 1989 Jorge Lazaroff participó como compositor de la música de los cuplés '...de la Gente' y '... del Pepe Revolución', de la murga Falta y Resto. Ambos salieron premiados como mejor cuplé en sus respectivos años. Éste es sólo uno de innumerables ejemplos. De un tiempo a esta parte es bastante habitual que la murga cuente en su repertorio con músicas especialmente compuestas[2]; incluso últimamente ha habido algún cuplé premiado que tenía música propia, pero por lo general las músicas originales van en la retirada o en el saludo y no en los cuplés.

Desde aquel período es bastante común que grupos de estilos y calidades muy dispares compongan canciones con «ritmo de murga», esto es, básicamente, candombeado y marcha camión. En algunos casos se intenta incluso imitar la emisión característica de los murguistas.

La cosa se complica cuando la canción va hacia la murga y después vuelve de ella. Con la letra cambiada, claro. Tal es el caso de la conocida 'Araca la murga compañera' grabada por

[2] Desde el carnaval de 1996 la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU) instituyó el concurso Víctor Soliño, que premia a las mejores canciones inéditas del carnaval.

Los Olimareños. La música fue tomada de una canción argentina. Lo mismo pasa con el 'Saludo a los barrios' de La Reina de la Teja. La versión con letra de Morgade fue interpretada por un grupo de canto popular, Vale Cuatro, y llegó a ser grabada por Jorge Lazaroff y por el Canario Luna, además de por la propia Reina de la Teja. En la parte correspondiente a la autoría de la música dice «músicas varias». No quiero imaginar el lío que se puede armar si un día al autor original (si es que existe) se le llega a despertar un inesperado interés musicológico por el Uruguay.

el concurso

Charles Chaplin se presentó una vez, de incógnito, a un concurso de imitadores de Charles Chaplin. Salió tercero.

os guste o no, el concurso es el gran agujero negro alrededor del cual, como una gran galaxia, gira el carnaval. (Que lo parió). El paralelismo podría continuarse: como en una galaxia, en el carnaval hay estrellas con su séquito de moscardones-satélites que las rodean. Como en una galaxia los cambios importantes sólo se notan con el lentísimo paso del tiempo, a pesar de que ambos contienen elementos individuales que se mueven a velocidades cercanas a la de la luz. Pero volvamos a la Tierra. Básicamente (y si bien el reglamento va cambiando año a año, a veces hacia adelante y a veces hacia atrás) las agrupaciones deben realizar dos actuaciones completas en el Teatro de Verano, delante de un jurado que evalúa varios rubros como ser musicalidad, arreglos, dicción, textos, interpretación, coreografía, puesta en escena, vestuario, maquillaje, y a veces el tan mentado «ajuste a la categoría», que nadie sabe bien qué es, porque no está claro a qué se deben ajustar los distintos tipos de agrupaciones. Según el año, hay una o dos personas encargadas de apreciar cada rubro. Además, habitualmente cada uno

debe puntuar lo que se llama «visión global del espectáculo», otro concepto ambiguo, poco claro y sobre todo reiteradamente malinterpretado. Ambos rubros son permanente causa de problemas, ofuscaciones y acusaciones varias, ya que los jurados se sienten amparados en ese profundo misterio que envuelve tanto al «ajuste» como a la «visión global» para descargar sus iras o amores por uno u otro conjunto en la planilla de puntuación, así como —a un nivel más inconsciente— vengarse de su cónyuge, de su suegra o del gato de su suegra. Es así que después de ver por ejemplo diez conjuntos, que no llaman la atención por apartarse de lo que cualquiera entiende como murga, resulta que llegado el momento de leer las planillas nueve de ellos tienen puntajes similares (por ejemplo trece, catorce o quince puntos) mientras que al restante se le puso sólo tres o cuatro. Entonces los periodistas dicen «¡Qué barbaridad!» y los integrantes del conjunto emiten otras frases más folclóricas y llaman a las radios y hacen sus descargos, a la vez que afirman que a ellos lo que les importa son las actuaciones en los tablados y la repuesta de la gente, y la murga sale por ejemplo octava en vez de cuarta, y acá no pasó nada.

Éste es sólo uno de los centenares de ejemplos que podríamos citar como síntomas de que el concurso no es tomado en serio por los responsables del mismo, que según los carnavaleros son los jurados y según los jurados son los carnavaleros. Ambas cosas son ciertas en parte. El reglamento del concurso puede ser modificado por los directores de conjuntos, que habitualmente no logran en las reuniones que se realizan a tal efecto el *quorum* necesario. Así mismo, si los jurados tuvieran, previo al concurso en sí, al menos un diez por ciento de la dedicación que ponen los carnavaleros para armar sus espectáculos, la cosa sería muy distinta. Por ejemplo, deberían ponerse de acuerdo en si para puntuar van a utilizar todo el espectro del puntaje (que es de 15 puntos en la primera rueda y 25 en la segunda,

con excepción de algunos rubros que llevan un poco menos de puntaje y que varían de categoría en categoría) o sólo los últimos cinco o seis puntos. Aclaremos esto: el noventa por ciento de las murgas tienen puntajes entre 11 y 15 o entre 20 y 25 (según la rueda). Tener un puntaje parcial de diez en la primera rueda es un desastre. Pero entonces ¿para qué están los primeros diez puntos? No sirven para nada, salvo para permitir que algún jurado «pire» y le ponga 4 puntos a alguien y lo mande al fondo de la tabla. Y aquí se evidencia una trampa. En la categoría murgas el rubro Vestuario y Maquillaje tiene puntajes máximos de 12 y de 20 para cada rueda respectivamente. Con esto se pretende restar importancia a las diferencias de poderío económico (que influyen directamente sobre este rubro) entre unas y otra murgas. Pero si los que se usan son los últimos 5 puntos, poco importa cuál es el máximo. Sería lo mismo si en un rubro el máximo es 1.000.005, pero en la práctica sólo se utilizan los puntajes 1.000.001, 1.000.002, 1.000.003, 1.000.004 y 1.000.005.

Cuando hablo de la dedicación que deberían tener los integrantes del jurado no estoy cargando todas las culpas sobre ellos. Como se dan las cosas, tal parece que evaluar la producción artística de grupos de carnaval fuera algo muy sencillo. Pasa como con la selección uruguaya: se juntan unos días antes de jugar, después pierden y la responsabilidad no se le puede achacar toda a los jugadores o al técnico. Es uno de esos casos de culpa diluida que deben complicarle la vida a San Pedro cuando tiene que decidir quiénes entran al cielo y quiénes no. San Pedro tendría que haber sido jurado de carnaval.

El concurso merecería un estudio más a fondo. Por un lado todo el mundo está de acuerdo en que no se puede juzgar el arte, en cualquiera de sus formas, a través de una planilla con números; que es ridículo decir que las letras de tal murga están 22 puntos y las de tal otra 23, o que nadie puede despojar-

se por completo de sus propios gustos y simpatías personales para transformarse en un árbitro objetivo e imparcial, etcétera, etcétera, etcétera. Encima, cuando se publica la nómina de jurados, los carnavaleros suelen pronunciar frases como «y a éstos quién los conoce», o «ésta nunca fue a un tablado en su vida», y otras por el estilo (que en algunos casos son ciertas: cito a modo de ejemplo el caso de una señora integrante del jurado, conocida bailarina de otros ambientes, que en el momento de aparecer la primera murga que iba a concursar le preguntó al que estaba a su lado, refiriéndose —supongo— al director: «*¿Por qué hay uno que está de espaldas al público?*»)

Por otro lado, una vez que salen los fallos, si bien son severamente cuestionados por los actores, la prensa y el público, son paralelamente considerados como una especie de revelación divina, y las consecuencias económico-laborales (y de prestigio o desprestigio) de la ubicación se hacen sentir. Resumiendo: si bien muy pocos consideran que la opinión de los jurados valga tres pepinos, todos están pendientes de ella y les va la vida en lo que digan los tipos.

Sería interesante hacer un año carnaval sin Teatro de Verano. O diez años. Muchos dicen que dejaría de existir. Aunque cuesta creer que el único motivo que sustenta tanta febril y emocionada entrega sea ganar un concurso mal hecho.

Si fuera así, entonces sería mejor que el carnaval tal cual lo conocemos falleciera dignamente, para dar paso a lo que sea que lo sustituya, que podrá parecernos mejor o peor pero por lo menos será de verdad.

Otra posibilidad, ya que a los carnavaleros no se nos ocurre cómo hacer que el concurso sea más justo, es pedir ayuda a gente que sepa. Los concursos no son un invento del carnaval; se hacen concursos en todas partes, concursos de cualquier cosa pero también artísticos, y hay ciertas normas generales que se

intentan respetar en muchos de ellos, y de las cuales los carnavaleros no tenemos ni siquiera noción de su existencia.

El vestuario de los cupleteros es decisivo en la puntuación que la murga lleva en ese rubro.

Mi opinión personal es que el sistema de puntuación por rubros es un error. Los rubros que hay no cubren ni por cerca el 100% de los rubros que podría haber. Hay aspectos importantes que no puntúan, como por ejemplo la coherencia musical interna de los espectáculos, lo mismo para las letras, la ausencia de partes «de relleno», lo creíble o «verdadero» que suene lo que cantan los murguistas (sea lo que sea) en relación con su postura arriba —y ni que hablar de abajo— del escenario, la ausencia de chistes y *gags* viejos, repetidos y gastados, el efecto que provoque la actuación entre el público no favorable *a priori* (vale decir, si gusta más allá del ámbito de la hinchada), lo entretenido que resulte el espectáculo más allá de la cantidad de chistes que se hagan por minuto y la cantidad de dólares por segundo que cobre el que los haga. Y en cuanto a la

originalidad, se suele tener en cuenta sólo lo que no está repetido dentro del propio carnaval, pero se suelen premiar como muy originales ideas evidentemente plagiadas de otros ámbitos del arte visual o sonoro. Por lo tanto, si el espectro de factores que hacen que un espectáculo sea bueno, regular o un bodrio no está cubierto, llevan ventaja los conjuntos cuyo fuerte está en las zonas de ese espectro que sí son tenidas en cuenta. Es decir, los que se juegan «a los rubros». Eso explica que a veces veas espectáculos maravillosos, de esos que te dan vuelta la cabeza, pero sepas al mismo tiempo que en el concurso no van ni a figurar, no porque los vayan a «bombear», sino porque si se les aplica con justeza el criterio de puntuación vigente, están fritos.

Por cierto, algunos de los factores descritos son muy difíciles de juzgar; aunque no más que la creatividad, el nivel de los textos o el ajuste a la categoría. De cualquier manera, y ante el fracaso en la práctica de la excelente idea de la visión global del espectáculo (que habitualmente acaba siendo una reiteración del puntaje dado en el rubro), se podrían hacer otros intentos, como por ejemplo, que además de la puntuación cada jurado pusiera el lugar que el conjunto ocuparía, a su gusto, en la tabla de posiciones final. Los rubros se podrían utilizar para desempatar posiciones. Otra cosa: muchas veces los propios jurados declaran estar sorprendidos por la ubicación que tuvo tal o cual grupo. Ese absurdo se podría subsanar si hubiera una discusión previa a la adjudicación de puntajes o de lo que sea. Las posiciones así quedarían determinadas por la voluntad del cuerpo en su conjunto, con lo que se diluiría la responsabilidad personal de cada uno, y con ella los miedos a represalias personalizadas por parte de determinados conjuntos. Por lo cual cada jurado se animaría un poco más a dar su opinión real acerca de las distintas propuestas. Con lo que los fallos,

tal vez, no diferirían tanto —como a menudo ocurre— de la opinión de la gente en general.

El concurso es de por sí un factor generador de pasiones de tal magnitud que con demasiada frecuencia las páginas de carnaval se parecen más a la crónica roja que a páginas culturales. A menudo simples hinchas o personas vinculadas a distintos conjuntos participan en hechos de violencia verbal o física contra los jurados o contra simpatizantes o integrantes de otros conjuntos. Se habla de presiones y amenazas contra los jurados. Éstos lo han denunciado públicamente en alguna ocasión, pero cabe suponer que los casos son mucho más numerosos. Incluso se han dado renuncias de miembros del jurado en mitad del carnaval, sin que medien explicaciones convincentes. En fin, todo esto ha contribuido a alimentar la idea ya folclórica de que el carnaval está lleno de mafiosos. Yo personalmente creo que, a pesar de todas las amenazas y las concreciones de algunas de ellas, no hay más violencia ni corrupción en el carnaval que las que puede haber en el fútbol, en el comercio o en los distintos organismos del Estado.

el ensayo

Cuando en la noche serena
se escuche en algún bodegón
un coro de alegres muchachos
no los critiquen, por Dios.
Son ellos los viejos murgueros
que viven para el carnaval
y elevan sus cantos al viento
soñando que pronto vendrán.[1]

En la murga no se ensaya para poder actuar después, sino que se actúa para poder ensayar antes. Los ensayos son casi la mejor parte. Ahí se canta bien, rodeado de los amigos y la hinchada. Si alguien se equivoca no importa, por lo tanto, nadie se equivoca. Lo que se da en los ensayos sólo es superado por algunas actuaciones mágicas en las que se logra entre la murga y el público «clima de ensayo», es decir, distensión total. En los ensayos se prueban las primeras «mechas», que son frases fuera de libreto —chistes cortitos— a veces improvisadas y a veces preparadas de antemano. El primer día el director lleva una letra que se escribe en un nailon tubular blanco que va enrollado en el ro-

[1] Peito Sánchez, La Gran Muñeca, 1958.

dillo, artefacto que consta de un bastidor y dos cilindros giratorios donde, por medio de una manija, alguien (generalmente un utilero) hace que los textos vayan pasando frente a los murguistas mientras cantan las distintas partes. La murga se para frente a él formando un arco de circunferencia; el tipo pasa los tonos, dice «fue» y ya está. Carnaval empezó. El barrio se inunda con un sonido que extrañó durante los largos meses de frío. Algún vecino piensa «¿*ya* volvieron estos plomazos?».

Antes de empezar los ensayos, el director (que es habitualmente el arreglador coral) coordina con el letrista cuáles van a ser las músicas utilizadas. Por lo común se arranca con sólo una parte de las letras escritas. Se suele depender del rodillo hasta pocos días antes del comienzo de las actuaciones.

Habitualmente se comienza ensayando el saludo o la retirada. El director lleva los arreglos hechos o los hace *in situ*, ayudándose generalmente con una guitarra. Se escoge un fragmento, por ejemplo una estrofa (o menos, si el arreglo es muy complicado) y se van pasando las melodías a las distintas cuerdas. Después se canta todo junto unas cuantas veces, y cuando suena se pasa a otra cosa. Así, día tras día durante dos o tres meses, se va avanzando en el repertorio.

Cuando los ensayos de canto promedian, empiezan los de movimientos. Suele haber un encargado de diseñarlos (puede ser o no integrante de la murga) el cual pasa a cumplir el rol de director durante esos ensayos. Si la cosa está atrasada, se hacen sesiones en horarios especiales para ensayar los movimientos.

Sobre finales de enero se empieza a utilizar la ropa y la utilería, o lo que esté pronto de ellas. Con suerte, se hace un ensayo general completo antes del primer día de tablados. Es habitual que los conjuntos de carnaval organicen por estas fechas festivales donde se invita a actuar a otros conjuntos, lo cual sirve a éstos para ensayar con otro público, y al organiza-

dor para juntar algunos pesos por concepto de venta de entradas y/o cantina.

Hay en cada barrio una serie de personajes que son muy afectos a aparecer por los ensayos. Por un lado están los borrachos profesionales que se acuestan de madrugada mamados y al otro día desayunan con grapa con limón. Para las nueve de la noche suelen estar bastante entonaditos y van a la murga a proponer ideas, arreglos, temas para cuplé, músicas para la retirada, clases de baile gratuitas para el director. Por lo general, según dicen ellos mismos —y no hay porqué dudarlo— son ex-actores, ex-murguistas, ex-productores de espectáculos, que cantaron con Raciatti o actuaron con China Zorrilla. En otros casos son hijos de Pepino o sobrino-nietos de Cachela, famosos directores de murga de otrora. Las variantes, se podrán imaginar, son muchísimas y a cual más pintoresca. Pero lo mejor es que a veces los tipos se ponen a bailar y son impresionantes. Hay todo un estilo de baile de murga —sobre todo de director— que no se ve ya en los tablados y que nos muestra sus últimos cultores en estos nocturnos fantasmas visitantes de los ensayos. Es como si apareciera en la práctica de un equipo de fútbol uno que dijera que jugó en Peñarol del cincuenta, y agarrara la globa y la hiciera carozo. A uno le quedaría la duda ¿no? y después de todo, poco importa cuánto hay de cierto en lo que dicen, ya que tal vez ni ellos mismos lo sepan.

Existen, por supuesto, algunas diferencias de un ensayo a otro, dependiendo del tipo de murga (organizativamente hablando) de que se trate. En las murgas «con dueño» el ambiente suele ser más disciplinado y menos festivo que en las murgas «sin dueño». A veces, incluso, se hacen algunos ensayos a puertas cerradas. Esto tiene por un lado la función de ensayar con más tranquilidad, y por otro la de evitar a los espías de otras murgas que vienen supuestamente a robar ideas. De hecho, se da todos los años que algún chiste es utilizado por diez

o veinte conjuntos. Uno puede decir: ¿para qué les sirve hacer un chiste que hace todo el mundo? Muy sencillo: con eso no se benefician, pero sí perjudican al que lo inventó (que, además, no hay forma de saber quién es) lo cual, en términos de concurso, viene a ser lo mismo.

Pero lo tradicional y habitual es que el ensayo sea un espectáculo más, con entrada libre y donde mucha gente va prácticamente todos los días a ver cómo se va armando el conjunto de sus amores o simplemente la murga del barrio. Otra gente se dedica a recorrer ensayos, para tener un adelanto de primera mano de lo que será el carnaval. Un fenómeno muy característico es la gran presencia de niños. La murga, en los ensayos más que en los tablados, ejerce un magnetismo especial hacia el mundo infantil. En ocasiones hay tantos niños que hacen más barullo que la propia murga, o al menos eso nos parece a los murguistas. El ensayo es un punto de encuentro de gente que se junta sólo para pasarla bien, y no se ve durante el resto del año. El ensayo es la fábrica de murguistas.

el hincha

...y un borracho
que no vio la murga
dice:
«—No podemos perder.»[1]

La hinchada es como una prolongación de la murga, un degradé que se acaba mezclando con el resto de la gente y con las hinchadas de otras murgas. Los hinchas propiamente dichos participan activamente en tareas como reacondicionar el vestuario o la utilería, conseguir propaganda, expulsar a los borrachos que se ponen densos en medio de un ensayo, llorar cuando la murga termina de actuar en el Teatro de Verano y una infinidad de tareas más.

Los principales hinchas de una murga son muchas veces los propios murguistas, especialmente los que participan en la parte de creación de letras, vestuario, coreografías, arreglos corales, etcétera. Éstos son los que más afectado ven su amor propio cuando en el concurso la murga puntúa mal en el rubro del cual son responsables.

La hinchada se compone básicamente de las parejas (o candidatas a) de los murguistas, vecinos del barrio, parientes,

[1] Retirada a la Noche de los Fallos, Milonga Nacional, 1991.

amigos, ex-integrantes y murguistas e hinchas rivales que ese año se quedaron sin murga porque la suya no salió.

Hay hinchas que llegan al local de ensayos antes que todo el mundo y no se van hasta que se retira el último murguista después de volver del último tablado.

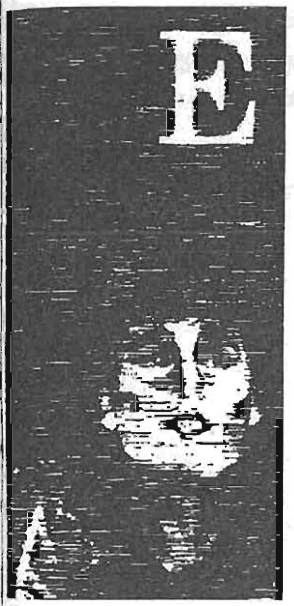
En el Teatro de Verano los hinchas festejan ruidosamente los mismos chistes que escucharon setenta mil veces, los cuales uno no puede creer que les sigan haciendo gracia. Ellos sienten (tal vez con razón) que pueden influir en el jurado, por lo cual en ese momento son tan parte de la murga como el que más. Ese día salen camiones del local de ensayos, llevando carteles, termos y mates, almohadones, refuerzos de mortadela, banderas, petacas, botellas y damajuanas, y gente con vinchas, remeras y gorros —con el nombre de la murga— confeccionados para la ocasión.

Como en el fútbol, hay murgas que llevan «la pesada», que es una parte de la hinchada con la cual es mejor no meterse. Curiosamente esos individuos suelen ubicarse cerca de los jurados. Gente malintencionada los vincula con alguna que otra amenaza que se escucha durante los silencios de la actuación.

El hincha tiene la particularidad de analizar las cosas utilizando sólidos argumentos que siempre llevan a la conclusión de que su murga es por lejos la mejor de todas.

el boliche

Me diste en oro un puñado de amigos
que son los mismos que alientan mis horas;
José, el de la quimera,
Marcial, que aún cree y espera
y el flaco Abel, que se nos fue
pero aún me guía.[1]



El boliche enmarca los ensayos y las actuaciones. A veces el boliche es el bar de la esquina; a veces la cantina del propio club donde se ensaya. Se «hace boliche» antes y después. Allí se «cocina» todo: se tiran ideas para las letras, se habla de las demás murgas, de quién canta en dónde y quién dirige tal o cual coro. Que Fulano arregló con Saltimbanquis, miralo vos, o Mengano sale en La Reina, quién iba a decir, y quién lo aguanta a Mengueche ahora que lo llamó Pastrana, y que no sé quién puso un toco de guita para La Gran Siete y que a Contrafarsa la auspicia tal o cual firma. También están los «filos». Nadie los cree, pero todos quieren enterarse. Tal periodista dijo que estamos entre los cinco, o que tal jurado le comentó a la hermana de la suegra del primo de una

[1] E.S. Discépolo, 'Cafetín de Buenos Aires'.

amiga de la novia del platillero que la cosa está entre nosotros y Los Chiripitifláuticos.

En el boliche también se canta, y se encuentran melodías que a veces pasan a formar parte de la retirada de ese año, o se descubre una faceta humorística hasta entonces desconocida en alguno de los integrantes, la cual será incluida seguramente en algún cuplé.

En el boliche se habla mucho, sin proponérselo, de estética murguera, y así se crea esa especie de base ideológica informal que sustenta cada uno de los diferentes estilos.

En el boliche se teje gran parte de la compleja maraña de lazos humanos que mantiene más o menos unido al grupo de murguistas, los cuales deben convivir durante varios meses soportándose las manías unos a otros varias horas por día.

En el boliche los murguistas se gastan la plata que hacen en los tablados.

la noche de los fallos

Esta noche me emborracho bien,
me mamo bien mamao...
pa' no pensar.[1]

En el carnaval hay tres noches donde el nerviosismo alcanza su punto más alto: las dos ruedas del teatro y la noche de los fallos. No es casual que ambos tipos de evento estén relacionados con el concurso. La noche de los fallos, o mejor dicho, el amanecer siguiente, es el momento del año en que hay más gente llorando simultáneamente en nuestro país. Más que cuando hay clásico —porque entonces llora sólo la mitad—, y más que cuando juega Uruguay —porque como siempre pierde, la gente ya no llora más—.

Una vez terminada la actuación del último conjunto de la segunda rueda, a eso de la una de la mañana de algún día de principios de marzo, los jurados se retiran a cenar. Transcurrida una eternidad (parecen ser siempre gente de buen comer) se van a la Intendencia Municipal de Montevideo para estar presentes cuando se efectúe la apertura de las urnas. En dichas urnas estuvieron hasta entonces guardadas las papeletas

[1] E.S. Discépolo, 'Esta noche me emborracho'.

con los puntajes que cada jurado dio a los distintos conjuntos durante el transcurso del certamen. Dichas papeletas se van sacando categoría por categoría, siendo la última la de murgas, cuyos puntajes recién empiezan a ver la luz a eso de las cinco de la mañana. Después los jurados se reúnen para determinar las menciones especiales, que en murga son: mejor voz, mejor coro, mejor director, mejor cuplé, mejor cupletero, mejor vestuario, mejor maquillaje, mejor puesta en escena, mejor letrista, mejor arreglador coral y mejor batería, con ligeras variaciones de un año a otro; además, un murguista puede salir figura máxima del carnaval, mejor voz (también del carnaval), revelación (ídem), etcétera. La nómina de menciones se da con los primeros (o segundos) rayos del sol.

Lo interesante de todo esto es que a medida que se van sacando los puntajes de los sobres y se van anotando en algún sitio, el evento es trasmitido en directo a través de por lo menos un par de emisoras radiales (en el carnaval de este año —1998— fueron, como ya es habitual, CX 42 Ciudad de Montevideo y CX 36 Centenario), más o menos de la forma que sigue:

Periodista 1 (*en voz baja*): —Se viene Murga La Bergamota.

(Mientras tanto, más lejana, la voz del presidente del jurado va diciendo los nombres de los conjuntos y sus puntajes un instante antes que los periodistas.)

Periodista 2 (*en voz más baja*): —Atención, jurado número uno.

Periodista 1: —Sr. Mozart López. Coros, musicalidad y arreglos...

Periodista 2 :—13 puntos.

Periodista 1: —Textos; Sr. Ruben Narvaja.

Periodista 2: —12 puntos.

Periodista 1: —12 puntos para La Bergamota en el rubro n° 2.

Periodista 3: —Ya no llega.

(Refiriéndose a que aunque La Bergamota obtuviera todos los máximos de ahí en más, no

El repertorio, los arreglos, las actuaciones: meses de trabajo que son premiados o sepultados en pocos segundos, al abrirse la urna.

alcanzaría al conjunto que hasta entonces va primero.)

Periodista 2: —Rubro nº 3, Sra. Morticia Speranza; Comicidad y Alegría de Conjunto.

Periodista 1: —11 puntos. Y ya vamos al rubro nº 3.

Periodista 2: —Puesta en Escena, Sr...

(*Y así sucesivamente hasta completar todos los rubros de todos los conjuntos. Cada vez que se termina con un título, un periodista, calculadora en mano, realiza las sumas pertinentes para obtener datos como total de la primera rueda, total de la segunda, total de las dos ruedas y ubicación del conjunto entre aquellos cuyos puntajes se han leído hasta el momento.*)

Mientras esto sucede, en el local de ensayos de La Bergamota reina un silencio sepulcral (a no ser por las radios), interrumpido por algún improperio o un eventual «¡Vamo' arriba!»,

mientras los murguistas y los hinchas van llenando con mano temblorosa y respiración entrecortada las planillas que confeccionaron a tales efectos. De repente, si la cosa no anda bien, alguien arruga su papel y lo arroja con violencia para cualquier lado, complementando el gesto con un expresivo «Se van todos a la reputísima madre que los parió» o similar.

La noche de los fallos es preparada con varios días de antelación. Si en el lugar de ensayos hay cantina, por lo común el cantinero se encarga de tener una buena provisión de bebidas, cigarrillos y todo lo que pueda ser comercializado en esa ocasión. Si no, se compran por ahí durante el día. Alguien de la murga prepara una parrillada mientras va cayendo la gente, muchos de ellos munidos de aparatos de radio (incluso algunos a pila «por si justo se corta la luz cuando nos toca a nosotros»). Desde temprano empieza a caer la gente; los murguistas llegan después del último tablado (si lo hay), y por lo general, cuando empiezan a trasmitir los resultados de murgas ya están todos mamados.

la batería

La batería consta de tres instrumentos: bombo, redoblante y platillos, cada uno ejecutado por un instrumentista.

Actualmente se usa un bombo de unas veinte pulgadas de diámetro, que va colgado a través de una correa o un cinto. La posición es tal que el único parche —de material sintético— queda hacia arriba. El parche se afina con tensores de metal. Para tocarlo se usa un mazo o maceta. La mano que queda libre también participa en la ejecución. Antes se usaban parches de cuero, uno en cada boca del bombo, y se afinaban utilizando tientos o tensores de metal. Se usaban bombos de mayor diámetro y menor altura de caja. Era común que el nombre de la murga se escribiera en uno de los parches.

En cuanto al redoblante, se suele utilizar el modelo pícolo (también llamado «galleta»). El redoblante se cuelga con un cinto con ganchos, aunque, debido a su forma, no queda horizontal como el bombo sino inclinado. Tiene dos parches: el superior (batidor) es de mayor espesor que el inferior (bordonero). Este último reverbera por acción de la bordona (conjunto

de hilos de metal que por medio de una palanca se hacen contactar con el parche o separar de él). Como en el caso del bombo, también aquí se usaban antiguamente parches de cuero. Si nos atenemos a lo que se escucha en las viejas grabaciones, parecería ser que a veces se usaban redoblantes sin bordona.

Los platillos que se usan actualmente suelen ser de chárleston de batería americana (*hi hat*). El diámetro es de unas trece o catorce pulgadas. También aquí se observa una tendencia a buscar un sonido cada vez más brillante: los platillos de antes eran de mayor espesor, por lo tanto más opacos. Era común, además, que los dos platos tuvieran distinto diámetro.

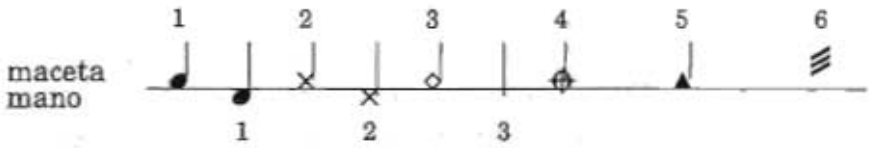
Por el agujero en el centro del platillo pasa una correa que permite al platillero sostenerlo y maniobrarlo sin apagar su sonido. La gran variedad de timbres que se logra por medio de los cambios en la posición en que chocan suple la variedad de timbres que en una batería americana se logra utilizando platos de distinto diámetro y espesor (*hi hat*, *ride*, *crash*, etcétera).

En la murga es impresionante la diversidad de maneras de tocar: prácticamente no hay dos instrumentistas que toquen exactamente igual un mismo ritmo.

A continuación presentamos una serie de transcripciones de los principales ritmos utilizados por la murga, así como sus variantes más usuales.

simbología

BOMBO



maceta

1 **abierto.** Es un golpe simple: la maceta golpea el parche y bota, dejándolo vibrar libremente. La mano izquierda no participa.

2 **tapado.** En este golpe la maceta, una vez que golpea, queda apoyada sobre el parche hasta que deba ser utilizada para otro golpe. La mano izquierda, entre tanto, está apoyada colaborando con el apagado del sonido.

3 **presionado.** La maceta hace lo mismo que en el golpe abierto, pero la izquierda asordina el parche, haciendo presión sobre él.

4 **rim shot.** El extremo de la maceta golpea el parche y simultáneamente su parte media golpea el aro.

5 **aro.** Similar al anterior, pero aquí el extremo de la maceta golpea más cerca del borde, obteniendo un sonido más agudo.

6 **press roll.** La maceta hace un rulo, es decir, una serie de rebotes muy veloces.

mano

1 **abierto.** La mano izquierda (palma y dedos) golpea el parche y bota, dejándolo vibrar libremente.

2 **dedos.** Como el anterior, pero dado sólo con los dedos (excepto el pulgar) con lo cual se obtiene un sonido más liviano.

3 **nota fantasma.** Golpes opcionales con los dedos, cuya función, más que sonar, es ayudar al ejecutante a llevar el ritmo.

REDOBLANTE

derecha
izquierda

1 **abierto**. El palo golpea el parche y bota, dejándolo vibrar libremente.

2 **presionado**. A pesar de su nombre, se parece más al tapado del bombo que al presionado, ya que es el mismo palo que da el golpe el que apaga el sonido. Este golpe lo hace habitualmente el palo de la mano izquierda.

3 **rim shot**. El extremo del palo golpea el parche y simultáneamente su parte media golpea el aro.

4 **aro**. Similar al anterior, pero aquí el extremo del palo golpea más cerca del borde, obteniendo un sonido más agudo.

5 **cross stick**. Se toca con el palo de la izquierda sobre el aro al tiempo que la palma izquierda se encuentra apoyada sobre el parche, asordinándolo.

6 **press roll**. El palo hace un rulo, es decir, una serie de rebotes muy veloces.

7 **palo sobre palo**. El palo derecho golpea, con su parte media, el palo izquierdo, el cual está apoyado sobre el parche.

8 **nota fantasma de palo**. Las notas fantasmas son golpes opcionales cuya función, más que sonar, es ayudar al ejecutante a llevar el ritmo. Las notas fantasmas de palo, usualmente tocadas con la izquierda, rellenan con semicorcheas los espacios que deja la derecha.

9 **nota fantasma de dedos en parche**. Se toca con los dedos de la mano izquierda, cuando ésta se usa para asordinar el sonido.

PLATILLOS

	cerrado	semiabierto	abierto
normal			
borde			
campana			

posiciones

a **normal**. Los platos verticales enfrentados simétricamente.

b **borde**. El plato derecho se inclina sobre el izquierdo, y con su lado interno golpea el borde de éste.

c **campana**. Igual al anterior pero la parte del plato derecho que se usa es el centro.

1 **abierto**. Los platos chocan, en posición borde o normal (ver recuadro), y se separan inmediatamente, de modo a vibrar libremente.

2 **semiabierto**. Los platos chocan en posición borde o normal y luego el borde superior del derecho se desliza hacia abajo, siempre en contacto con el izquierdo.

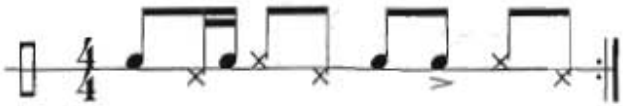
2 **cerrado**. El efecto de sonido cerrado se logra apoyando los platos en el pecho.

1. marcha camión

BOMBO

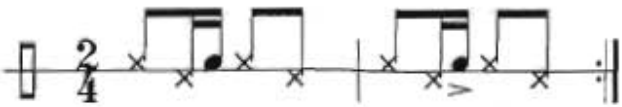
patrón 1.b.1

patrón 1.b.2



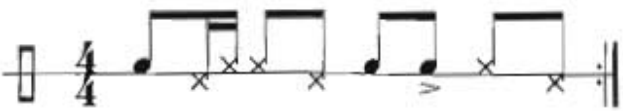
patrón 1.b.3

patrón 1.b.4

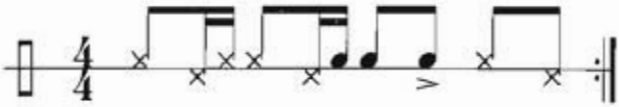


Variantes:

var. 1.b.2.1

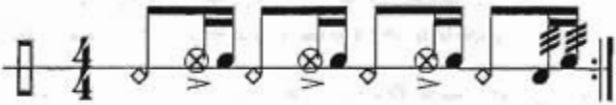


var. 1.b.3.1

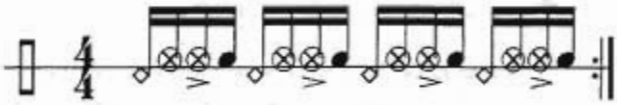


REDOBLANTE

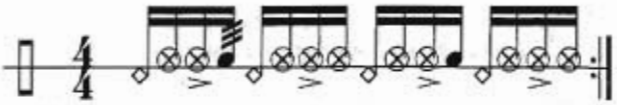
patrón 1.r.1



patrón 1.r.2



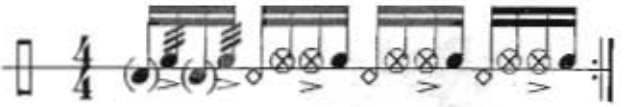
patrón 1.r.3



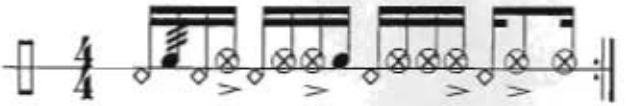
patrón 1.r.4

patrón 1.r.5

patrón 1.r.6



patrón 1.r.7

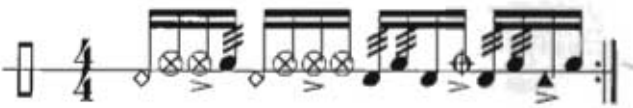


Variantes:

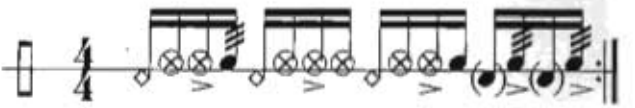
var. 1.r.2.1

var. 1.r.2.2

var. 1.r.3.1



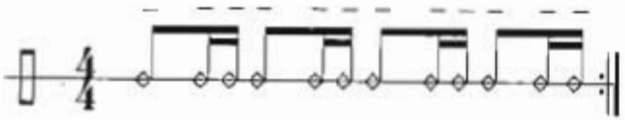
var. 1.r.6.1



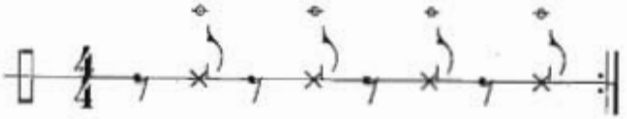
PLATILLOS

patrón 1.p.1

patrón 1.p.2



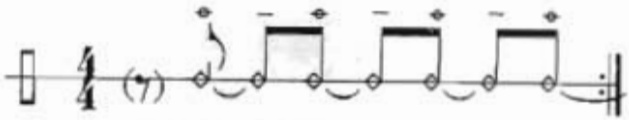
patrón 1.p.3



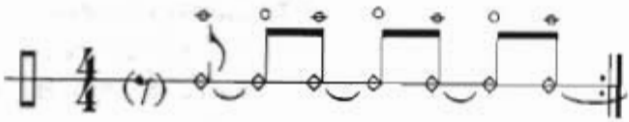
patrón 1.p.4

Variantes:

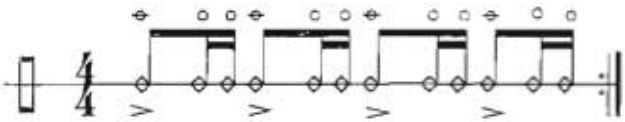
var. 1.p.1.1



var. 1.p.1.2



var. 1.p.2.1



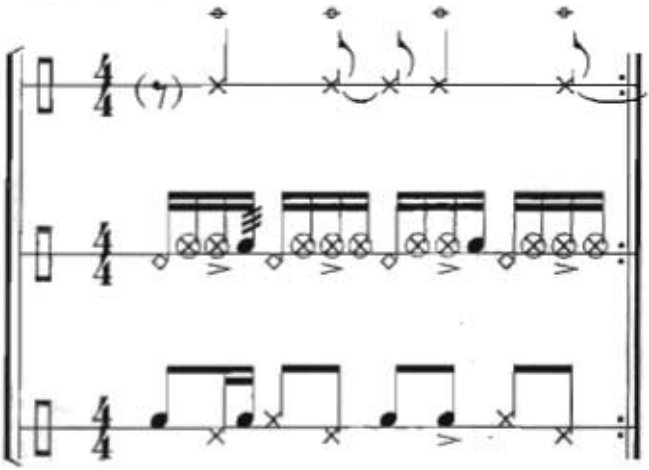
var. 1.p.3.1

Una de las tramas posibles:

platillos (1.p.1)

redoblante (1.r.3)

bombo (1.b.3)



La marcha camión es el ritmo de murga por excelencia, tanto que fuera del ambiente de carnaval se lo suele llamar, precisamente, «ritmo de murga». Hoy se puede hablar de una marcha camión estándar, pero en grabaciones viejas se obser-

Los percusionistas, además de tocar, participan activamente de la puesta en escena.

van diferencias importantes según quién era el tocador. Se puede especular que la marcha camión surgió de tocar algún tipo de ritmo de marcha con una cabeza uruguaya, es decir, con influencias del candombe, el tango y la milonga. Probablemente el nombre deriva de la vieja costumbre de ir tocando este ritmo en el camión que trasladaba a los murguistas de un tablado al otro.

Los patrones 1.b.4 y 1.r.4 son característicos de las décadas del 50, 60 y 70. El patrón 1.r.6 se utilizó en las décadas del 60 y 70. El patrón 1.r.2 fue escuchado a Ruben «Marciano» Lagner. El patrón 1.r.7 fue escuchado en una grabación de Asaltantes con Patente de 1932. El patrón 1.p.4 está en una grabación de Araca la Cana de 1960.

2. candombeado

BOMBO

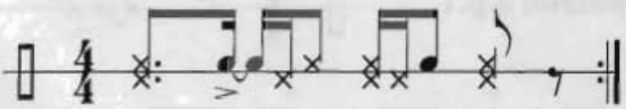
patrón 2.b.1

patrón 2.b.2

patrón 2.b.3

patrón 2.b.4

patrón 2.b.5



Variantes:

var. 2.b.1.1

var. 2.b.1.2

var. 2.b.1.3

REDOBLANTE

patrón 2.r.1

patrón 2.r.2

patrón 2.r.3

patrón 2.r.4

patrón 2.r.5

Alternativas:

alt. 2.r.1

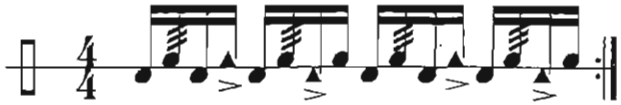
alt. 2.r.2

Variantes:

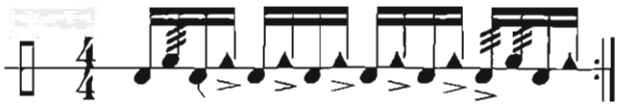
var. 2.r.1.1

var. 2.r.1.2

var. 2.r.1.3



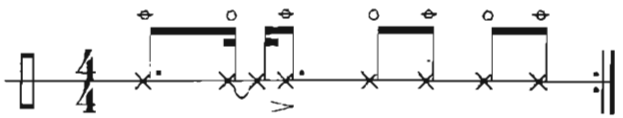
var. 2.r.1.4



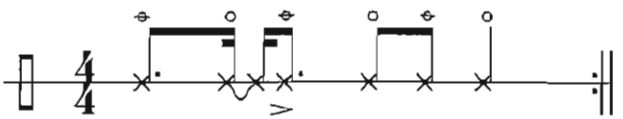
var. 2.r.2.2

PLATILLOS

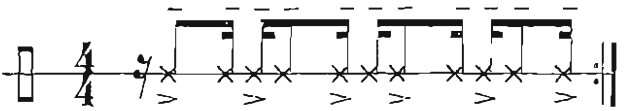
patrón 2.p.1



patrón 2.p.2

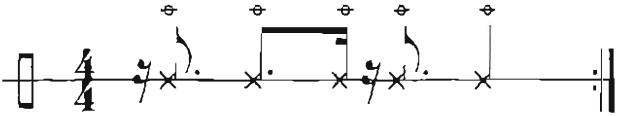


patrón 2.p.3

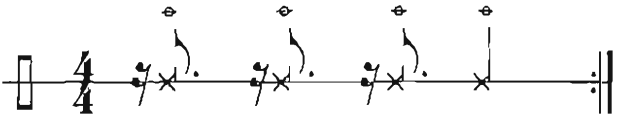


Alternativas:

alt. 2.p.1

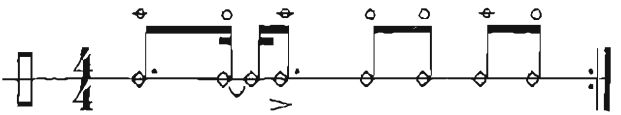


alt. 2.p.2

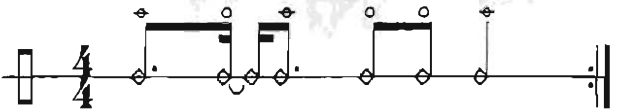


Variantes:

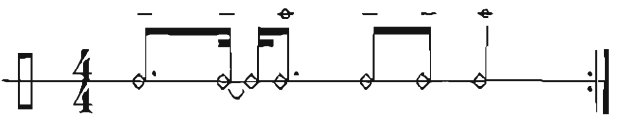
var. 2.p.1.1



var. 2.p.2.1



var. 2.p.2.2



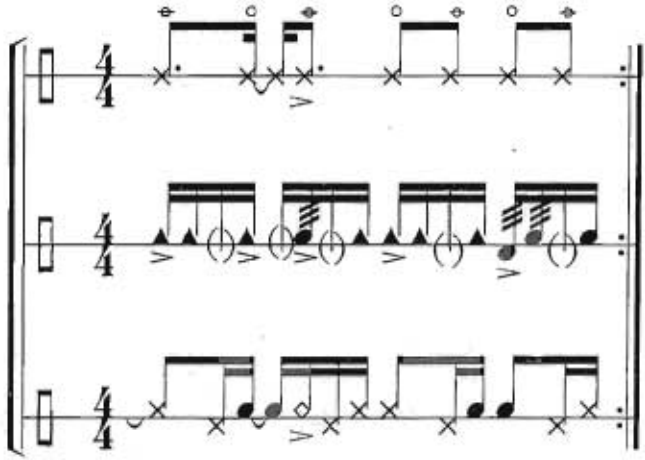
var. 2.p.3.1

Una de las tramas posibles:

plat. (2.p.1)

red. (2.r.1.1.)

bombo (2.b.1.1)



Como su nombre lo indica, el candombeado es una adaptación libre del candombe a la batería de murga Pero tan libre, que cuando se intenta reproducir el candombe con la mayor fidelidad posible, no se le llama candombeado sino simplemente «candombe» (por ejemplo, patrones 2.b.5, 2.r.5, 2.p.3 y variante 2.p.3.1).

El patrón 2.b.1 fue escuchado a Pablo «Lolito» Iribarne y el 2.b.3 a Freddy «Zurdo» Bessio. La variante 2.p.2.1 fue escuchada a Shubert Giosa. El patrón 2.r.1 es tirando a La Teja. El

patrón 2.r.2 es tirando a La Unión y fue escuchado a Ramón «Cuita» Correa y «Sapo» Laforia. El patrón 2.r.4 fue escuchado a Raúl García. La variante 2.r.1.4 fue escuchada a Ronald Arismendi.

3. pa'l costado

BOMBO

patrón 3.b.1

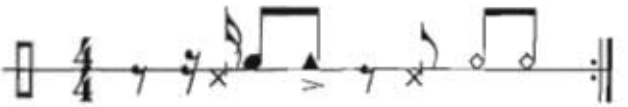
patrón 3.b.2

patrón 3.b.3

patrón 3.b.4

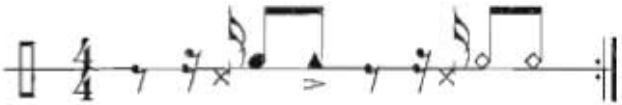
* Estos golpes se tocan hacia el borde del parche, sin tocar el aro.

patrón 3.b.5

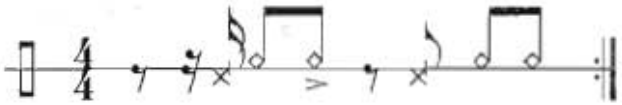


Variantes:

var. 3.b.1.1



var. 3.b.5.1



REDOBLANTE

patrón 3.r.1

patrón 3.r.2

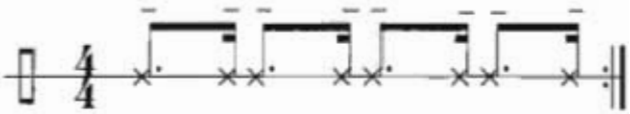
Variantes:

var. 3.r.1.1

var. 3.r.2.1

PLATILLOS

patrón 3.p.1

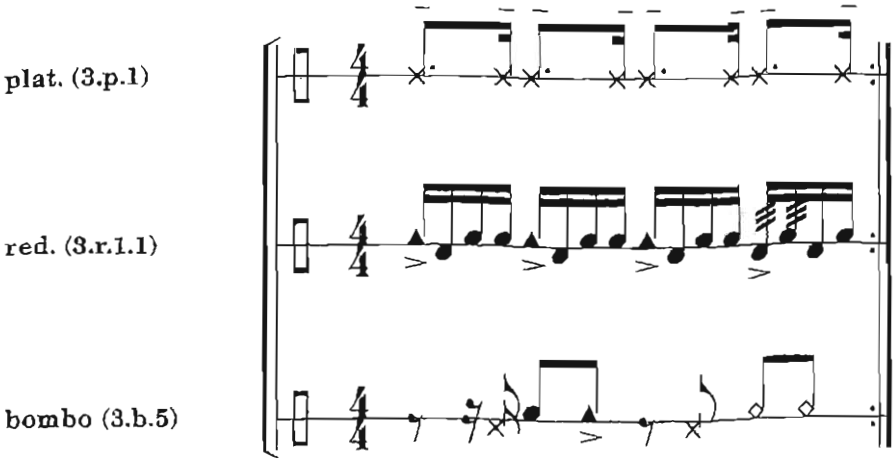


patrón 3.p.2

Variante:

var. 3.p.2.1

Una de las tramas posibles:

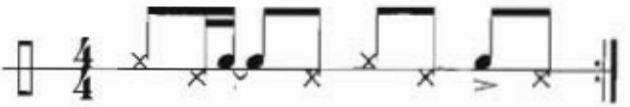


El patrón 3.b.4 fue escuchado en una grabación de La Reina de la Teja de 1980.

4. conga

BOMBO

patrón 4.b.1



patrón 4.b.2

patrón 4.b.3

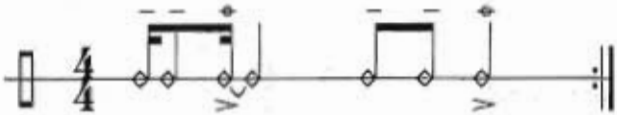
REDOBLANTE

patrón 4.r.1

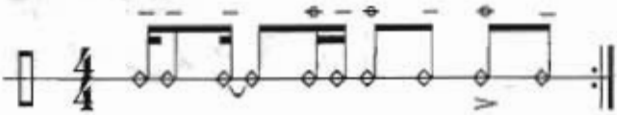
patrón 4.r.2

PLATILLOS

patrón 4.p.1



patrón 4.p.2

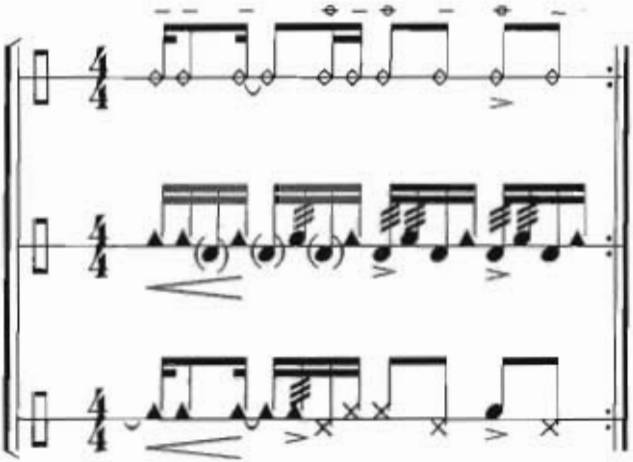


Una de las tramas posibles:

plat. (4.p.2)

red. (4.r.2)

bombo (4.b.3)

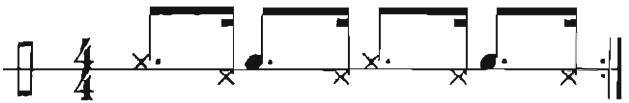


El patrón 4.b.2 fue escuchado a Víctor «Tata» Martínez.

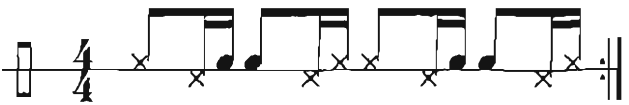
5. samba

BOMBO

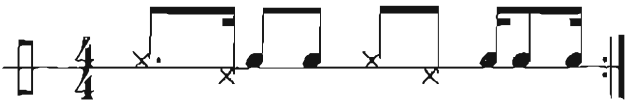
patrón 5.b.1



patrón 5.b.2



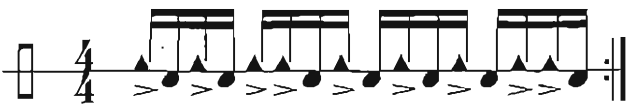
patrón 5.b.3



REDOBLANTE

patrón 5.r.1

patrón 5.r.2



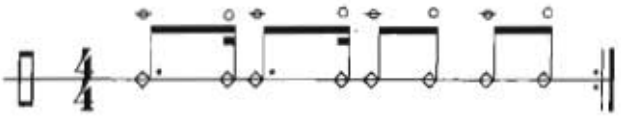
patrón 5.r.3

Variante:

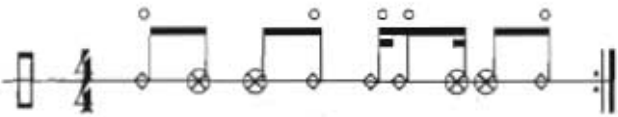
var. 5.r.1.1

PLATILLOS

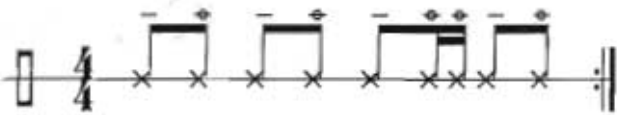
patrón 5.p.1



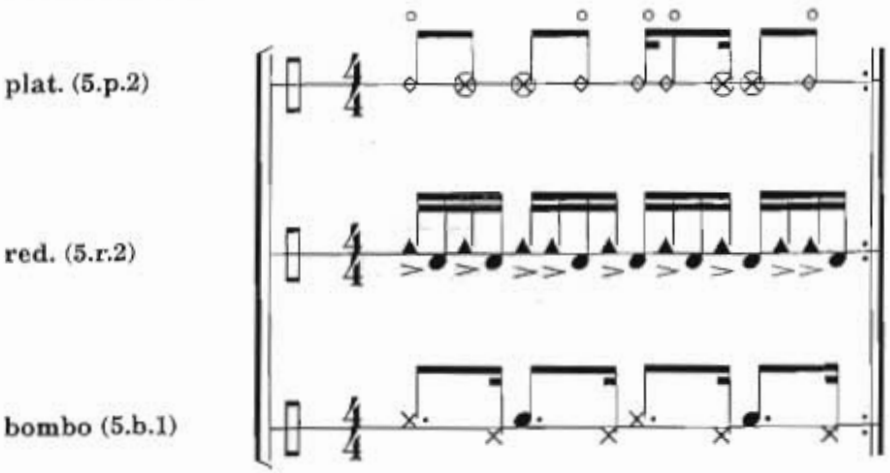
patrón 5.p.2



patrón 5.p.3



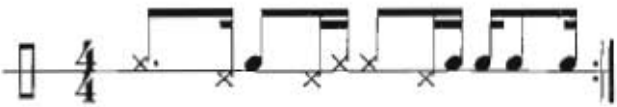
Una de las tramas posibles:



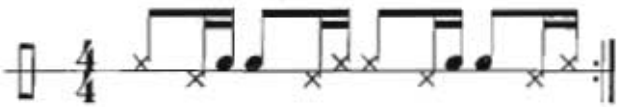
6. bossa nova

BOMBO

patrón 6.b.1

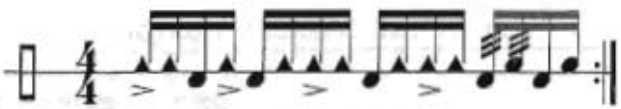


patrón 6.b.2

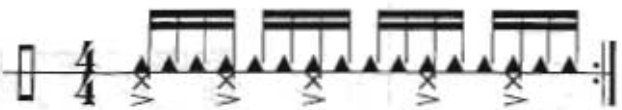


REDOBLANTE

patrón 6.r.1

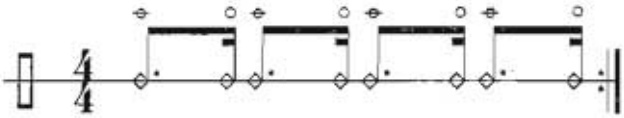


patrón 6.r.2



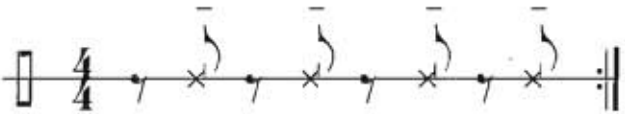
PLATILLOS

patrón 6.p.1



patrón 6.p.2

patrón 6.p.3

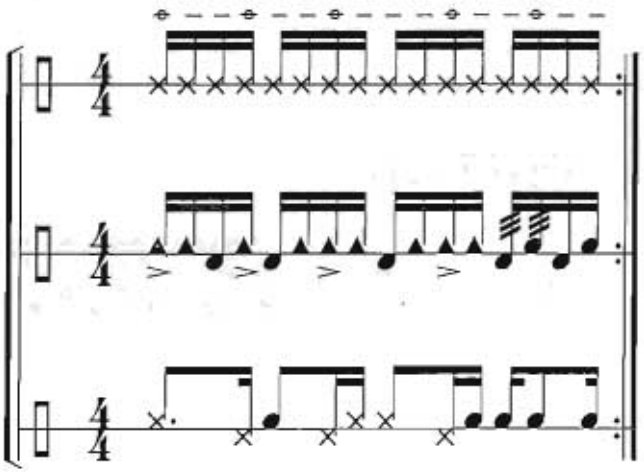


Una de las tramas posibles:

plat. (6.p.2)

red. (6.r.1)

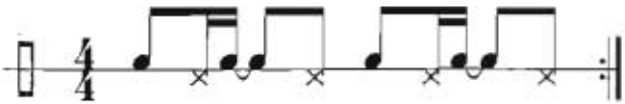
bombo (6.b.1)



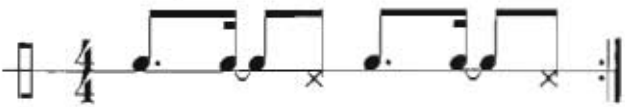
7. baión

BOMBO

patrón 7.b.1



patrón 7.b.2



Variantes:

var. 7.b.1.1

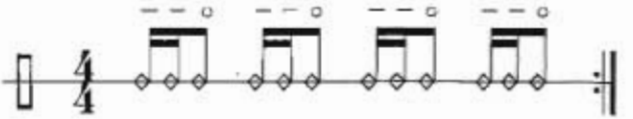
REDOBLANTE

patrón 7.r.1

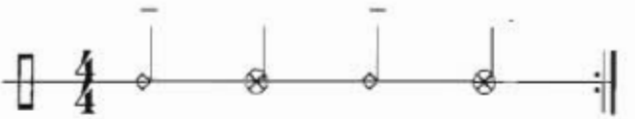
patrón 7.r.2

PLATILLOS

patrón 7.p.1



patrón 7.p.2



Una de las tramas posibles:

plat. (7.p.1)

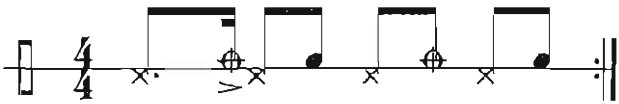
red. (7.r.1)

bombo (7.b.1)

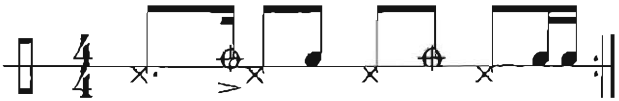
8. plena

BOMBO

patrón 8.b.1



patrón 8.b.2



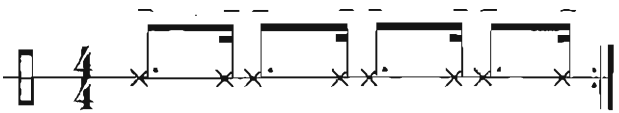
REDOBLANTE

sin bordona

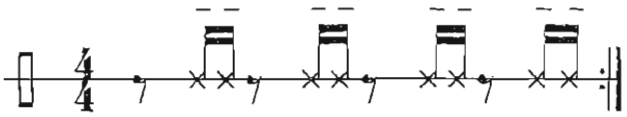
patrón 8.r.1

PLATILLOS

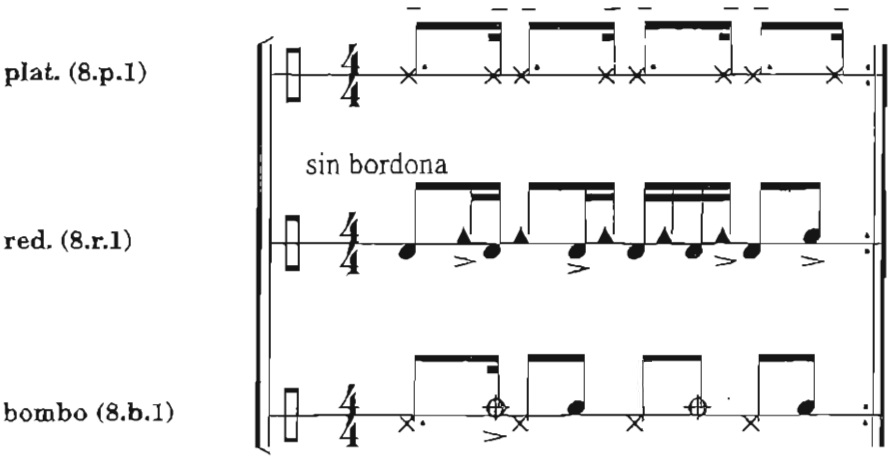
patrón 8.p.1



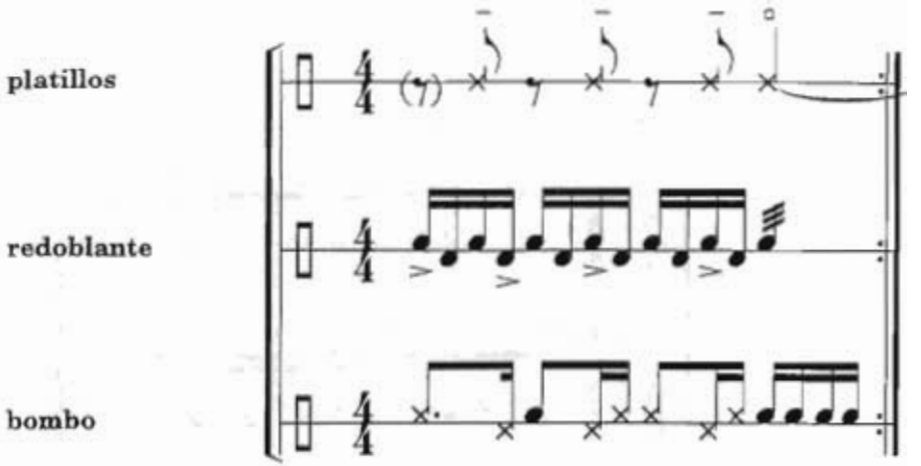
patrón 8.p.2



Una de las tramas posibles:



9. frevo

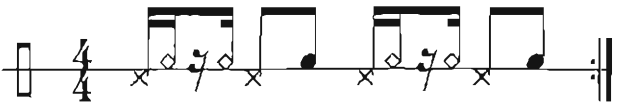


10. rumba

BOMBO

sin maceta
(con las dos manos)

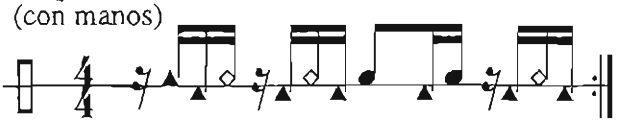
patrón 10.b.1



REDOBLANTE

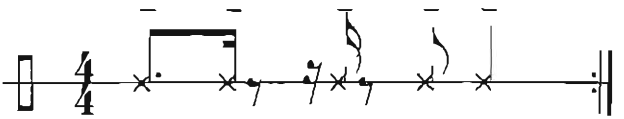
sin palos
(con manos)

patrón 10.r.1



PLATILLOS

patrón 10.p.1

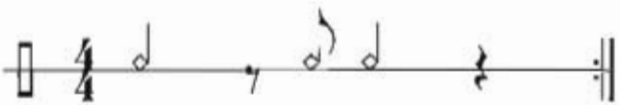


patrón 10.p.2

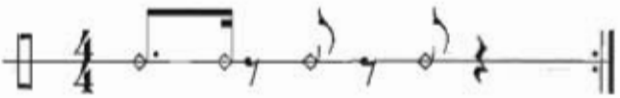
11. rocanrol

BOMBO

patrón 11.b.1



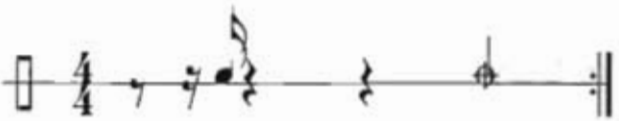
patrón 11.b.2



REDOBLANTE

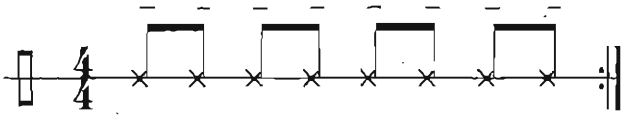
patrón 11.r.1

patrón 11.r.2

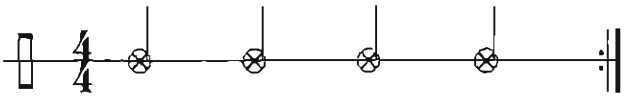


PLATILLOS

patrón 11.p.1



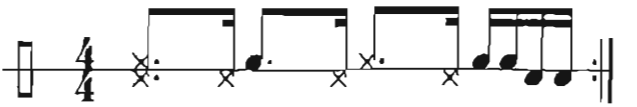
patrón 11.p.2



12. samba-reggae

BOMBO

patrón 12.b.1



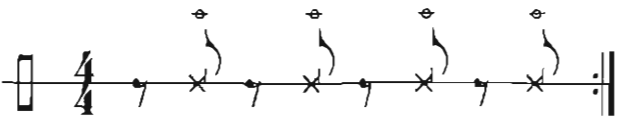
REDOBLANTE

patrón 12.r.1

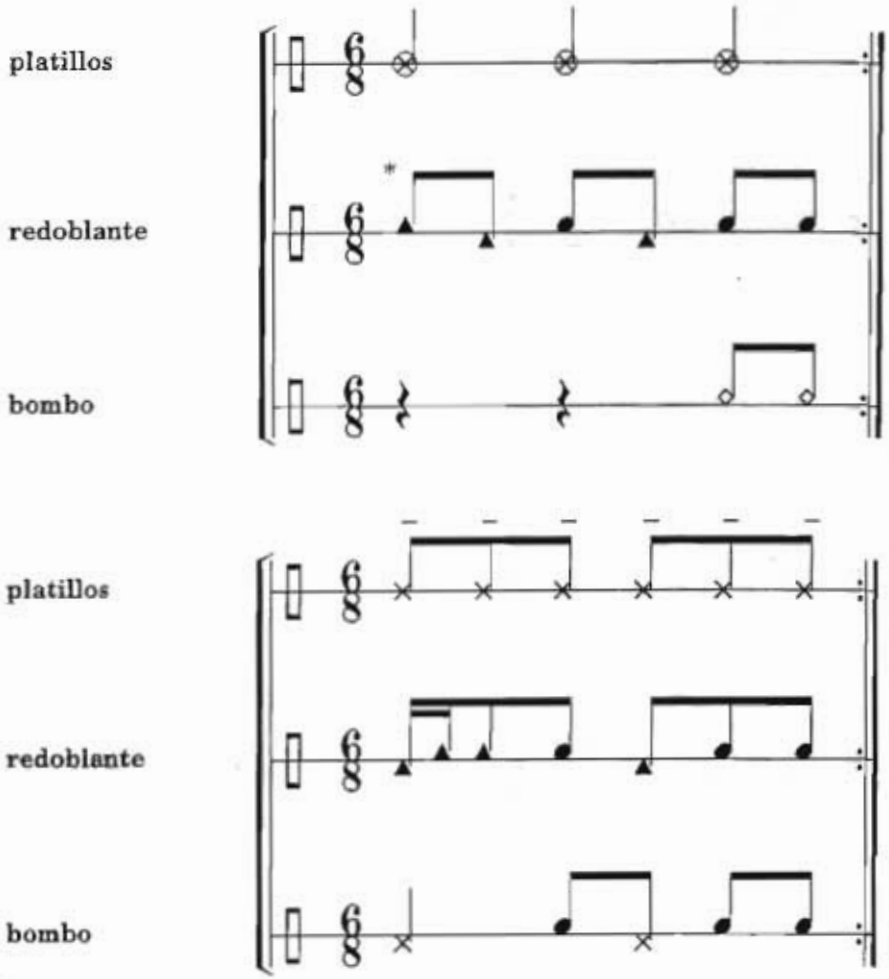
patrón 12.r.2

PLATILLOS

patrón 12.p.1



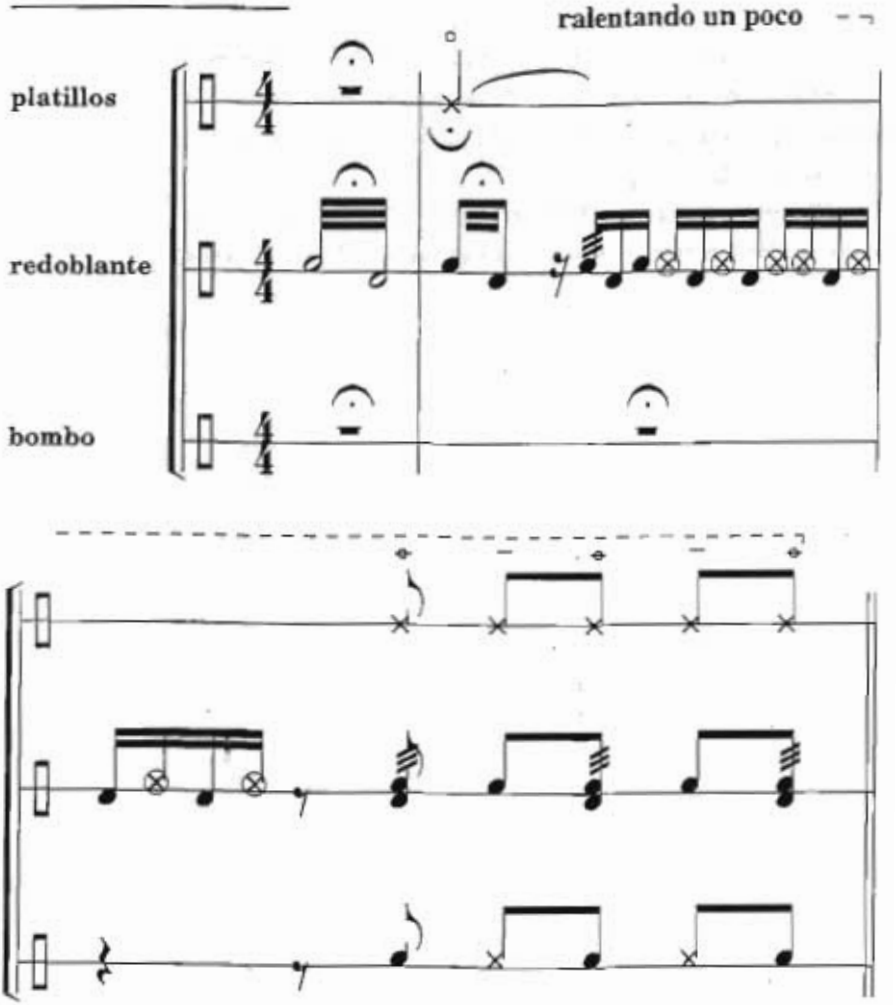
Chacarera: dos tramas posibles:



* En estos ritmos, en el golpe de aro, el palo no hace contacto con el parche.

llamadas

Llamada 1:

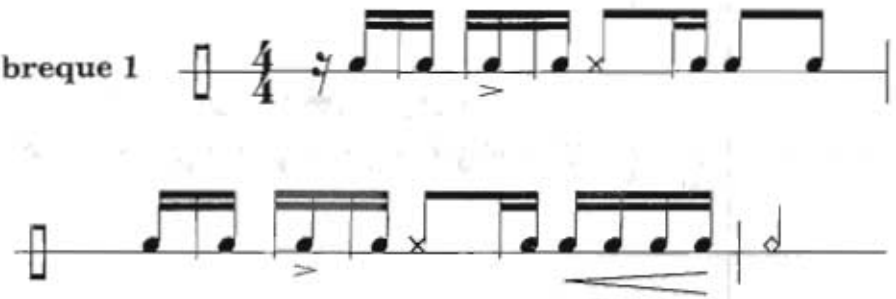


Llamada 2:

Las llamadas se usan normalmente para concluir un cuadro (presentación o cuplé). En la llamada 1, los rulos finales pueden ser sólo dos o uno.

breques

breque 1



breque 2

breque 3

breque 4

Los breques se utilizan para enganchar diferentes ritmos y también como introducción o final de un tema. Antes los breques aparecían a menudo sin que ello implicara un cambio de ritmo o un final de parte.

El breque 3 fue escuchado en una grabación de Araca la Cana de 1960, y el breque 4 en una grabación de Los Nuevos Saltimbanquis de 1961.

despedida

Bien señoras y señores, muchas gracias por esas inmerecidas palmas. Ha llegado el momento de entonar la retirada; pero no sin antes dedicar esta actuación a todos los que han colaborado con la realización, especialmente a Ada Czerwonogora, Ney Peraza, Beatriz Fernández y Guilherme de Alencar Pinto, que se comieron varios ensayos y nos hicieron importantes sugerencias de índole semiótica, semántica y —por qué no decirlo—, ortográfica. Unas palabras de agradecimiento a nuestras firmas auspiciantes, el Fondo Capital de la IMM, el Fondo Nacional de Música y la Asociación General de Autores del Uruguay quienes, junto al Taller Uruguayo de Música Popular han hecho posible que estemos en la calle.

Para ellos, pues, nuestra retirada, y por supuesto, para todos ustedes, amables lectores, sin los cuales nuestra labor no tendría razón de ser. Nos vamos, y será... hasta cuando ustedes lo dispongan.

Un... do... ¡tré!

pequeña bibliografía

Aharonián, Coriún. '¿De dónde viene la murga?', **Brecha**, 2/III/1990

Alfaro, Milita. **Jaime Roos/El sonido de la calle**, Trilce, Montevideo, 1987.

Brocos, Hugo. **A marcha camión/Historias y anécdotas de Falta y Resto**, Fin de Siglo, Montevideo, 1991.

Capagorry, Juan y Nelson Domínguez. La **murga/Antología y notas**, Cámara Uruguaya del Libro, Montevideo, 1984.

Diverso, Gustavo. **Murgas/La representación del carnaval**, Montevideo, 1989.

Diverso, Gustavo y Enrique Filgueiras. **Montevideo en carnaval. Genios y figuras: los protagonistas del carnaval y todos los premios del siglo**, Monte Sexto, Montevideo, 1993.

Remedi, Gustavo. **Murgas: el teatro de los tablados/Interpretación y crítica de la cultura nacional**, Trilce, Montevideo, 1996.

Otros títulos de Ediciones del TUMP

Cancionero para guitarra: Jaime Roos (48 pp.)

Son 25 canciones del músico más popular del Uruguay, escritas para tocar en la guitarra. Incluye partituras y tablaturas —sistema éste que permite la lectura a los que no saben leer pentagramas—, diagramas de acordes y esquemas que explican cómo rasguea la mano derecha en los distintos temas. Estos cancioneros, realizados con singular rigor musical y didáctico, son una herramienta útil tanto para el guitarrista profesional como para el que se quiere iniciar en los secretos de la moderna guitarra rioplatense, con indicaciones que ayudarán a dominar los toques de candombe, murga y milonga uruguaya. Existen pocos precedentes en el Río de la Plata de publicaciones de este tipo, equiparable a los más elevados estándares internacionales pero referido a una música que sólo existe en nuestro país. El propio Jaime Roos colaboró con la edición y redactó los textos donde comenta las peculiaridades de cada una de las canciones.

Cancionero para guitarra: Mateo (48 pp.)

Son 29 canciones de Eduardo Mateo, uno de los más reconocidos músicos del Uruguay, inventor, junto a Ruben Rada, del candombe-*beat*. Está realizado en los mismos moldes y con los mismos estándares de rigor y accesibilidad del **Cancionero Jaime Roos**.

Cancionero para guitarra: Fernando Cabrera (48 pp.)

26 canciones de Fernando Cabrera, un músico surgido en el recordado movimiento del Canto Popular de los años 70, pero cuya influencia se extendió a ámbitos diversos, inclusive el *rock* nacional. Este fino y creativo guitarrista participó activamente en la realización, realizando una cuidadosa revisión y escribiendo pequeños comentarios sobre cada una de las canciones.

Cancionero para guitarra: candombe (52 pp.)

32 candombes de diversos compositores, en un espectro que va de los años 30 a los 90, pasando por el candombe «típico», el candombe carnavalero, el candombe jazz, el candombe-*beat*, el candombe «folclorístico», etcétera. Incluye varias canciones clásicas de Alfredo Zitarrosa, Jaime Roos, Ruben Rada, José Carbajal, Pedro Ferreira, Mauricio Ubal, Jorge Schellemberg y otros. Por primera vez, aparecen transcritos ejemplos de arreglos para más de una guitarra

de importantes escuelas de las de los acompañantes de Zitarrosa, Los Olimareños y el grupo El Kinto, aparte del trabajo de solistas como Eduardo Mateo, Jaime Roos, Roberto Darvin, Jorge Galemire, Jorge Lazaroff y muchos otros.

Razones locas/El paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya (Guilherme de Alencar Pinto, 344 pp. de texto + 32 pp. de fotos)

Este exitoso volumen encabezó por varios meses la lista de libros más vendidos en el rubro «no ficción» en Montevideo. So pretexto de realizar una minuciosa biografía del gran compositor se analizan como nunca hasta ahora varias décadas de música uruguaya. Jaime Roos lo describe en el texto de contratapa como un «*prodigio de montaje testimonial, reflexión sobre la esencia del arte, novela desgarradora, pieza infaltable de la genuina historia de treinta años de música uruguaya, inesperada clave para la comprensión sociológica de los años sesenta.*» Los ejemplares disponibles corresponden a la 2ª edición, corregida y aumentada.

Sonando ando.../Relato de una experiencia (Mariela Celentano/Celeste Zerpa/Julio Brum, 96 pp.)

Este volumen cuenta una experiencia surgida en el Seminario-Taller de Expresión Musical del programa Nuestros Niños, de la Intendencia Municipal de Montevideo en convenio con UNICEF. Mediante el relato de cuatro talleres, los autores reflexionan sobre el valor educativo del sonido y de la música, su incidencia en nuestra vida cotidiana, la importancia del rescate de la memoria sonora, el papel de la expresión creadora y el rol del docente. Se proponen juegos, ejercicios, cuestionarios y textos de valor inestimable para educadores, padres, músicos y trabajadores sociales. Escrito en un lenguaje accesible, se dirige a todos los que están interesados en la incidencia del mundo sonoro en la conformación de la identidad cultural.

Se terminó de imprimir en julio de 1998, con películas hechas
en Typeworks y acetatos en Mastergraf. Impreso y encuadernado
en Mastergraf (Cabildo 2011, Montevideo, tel. 401 7992).
Depósito legal 308.829.